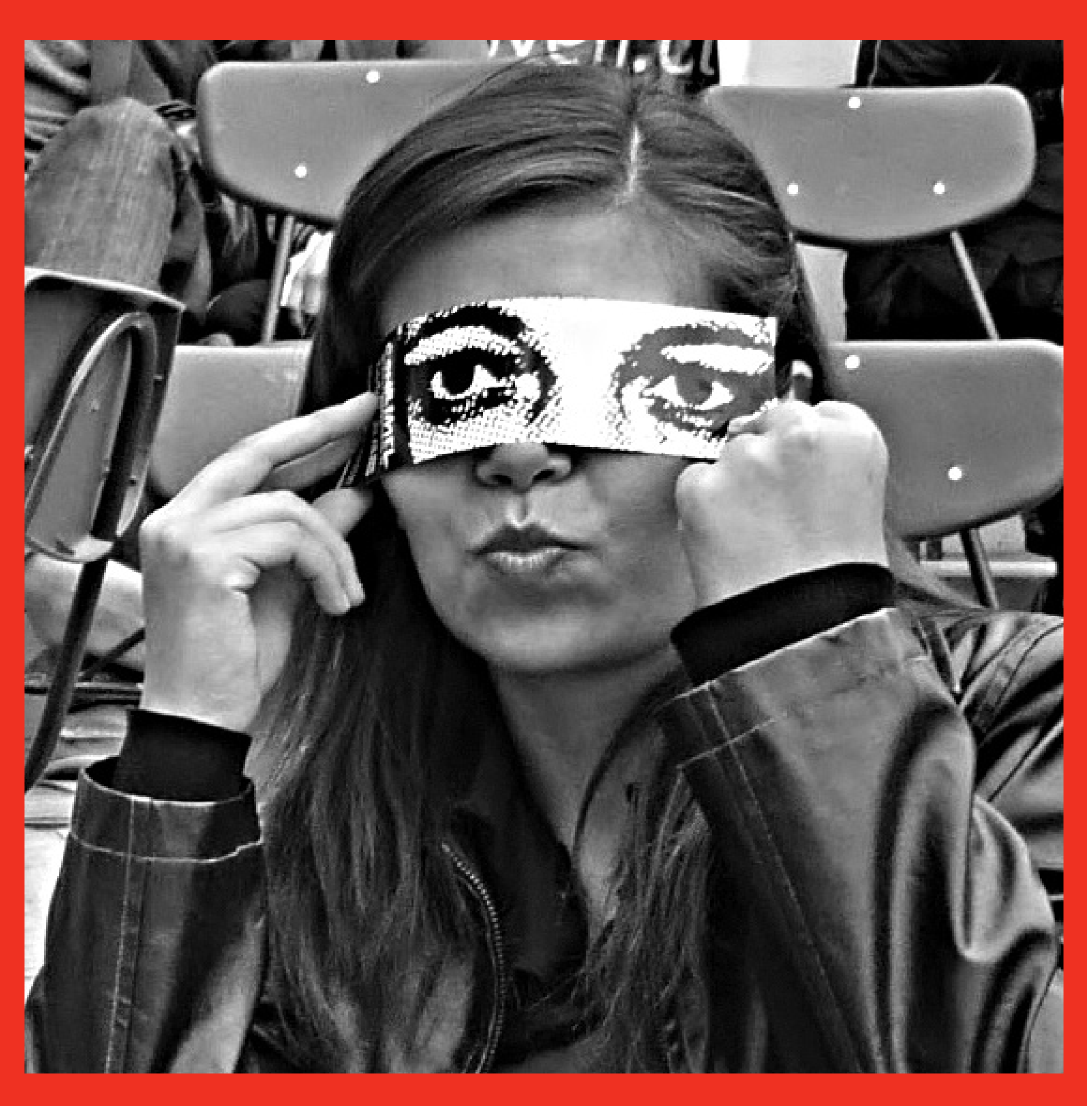
MAR CON SOROCHE

Nº 21

revista de poesía y otras menudas comarcas

La Paz / Santiago / Córdoba / Pirque / París / Madrid / Montreal
Gainesville / Oruro / Santa Cruz de la Sierra / El Alto / Cochabamba

diciembre de 2017



Sorochemma (dossier)

Inéditos de Emma Villazón
(Santa Cruz de la Sierra, 1983- El Alto, 2015)

Textiles de Cé Mendizábal, Elvira Hernández, Pamela Romano, Vilma Tapia A., Marcela Rivera H., Guillermo Daghero, Pablo Oyarzún R., Amalia Iglesias S., Romina Freschi, Andrea Jeftanovic, Adhemar Manjón, Serafín Alfsen R., Giovanna Rivero, Paola Senseve, Diether Flores Ch., Marcelo Villena, Erín Moure, Andrés Ajens y J. C. Ramiro Quiroga.

Otrosí

La golondrina húmera
Tal Inca vivo en un poema de Paul Celan

[A modo de epígrafe]

LA GOLONDRINA HÚMERA estaba en el zenit, la flecha-
hermana, la

una del reloj de aire
voló al encuentro de la aguja horaria,
profunda en el repique,

el tiburón
vomitó al Inca vivo,

era tiempo de toma de la tierra
en comarca humana,

todo, desellado,
daba vueltas,
como nosotrxs.

[Paul Celan, *Die Rauchschwalbe* (1967); sigue en página 105]

Micro-entre-vista
a Claudia Pardo Garvizu

Pirque, Santiago / Saint Germain de la Grange, París

A. A. Si durante buena parte del siglo XIX y parte del XX París figura lo universal (de ahí, entre otras expresiones, la de Benjamin: *París, capital del siglo XIX*), hoy, marchitos sino disueltos los sueños y pesadillas de universalidad y *aparentemente* entreabiertos caminos a diferencias sin común medida, ¿dirías que París está en La Paz?, ¿dirías que París es un barrio de La Paz? ¿Cuál?



C. P.: Claro, érase una vez... París fue la capital de lo universal, así como érase una vez que La Paz se imaginó ser la capital de la diferencia, de lo particular y lo misterioso. Creo que de algún modo *es* y *no es* posible que París esté en La Paz. No es posible que esté espacialmente, como un barrio, porque los espacios son imaginados y construidos por la(s) cultura(s) en transformación permanente. Las influencias devienen en caudales violentos hoy en día, estos se van sumando y formando capas que ocultan otras capas, no es posible encontrar dos lugares similares.

Sin embargo, París puede asemejarse en La Paz tal vez, si nos desplazamos a otras "espacialidades" podría decir, por ejemplo, que encuentro mucho de La Paz en el carácter de la gente. Esa fuerza o fuero de la impaciencia y del caos, en el silencio de la ciudad (como cuerpo humano) por las noches.

A propósito de El Loco, de Arturo Borda, alguna vez escribiste: "Lo que propone la obra es la posibilidad de que el autor sea cualquiera, un alguien que escribe y que no tiene nombre ni apellido". ¿Y si El Loco fuera La Loca, es decir, una loca cualquiera? No pregunto qué decir de El loco desde una eventual "perspectiva de género", si tal hubiera, sino, más ampliamente acaso, cómo El Loco <u>le hace algo</u> a

la textura patriarcal (ya moderna, ya ancestral)? Por decir: ¿qué hay del filón des-logo-falo-centralista de El loco?

A propósito de *El Loco* entonces, pues como bien dices que digo, el concepto del nombre de «El Loco» va más allá del género, o sea, la idea es proponer un personaje que podría ser cualquiera en el amplio sentido de la palabra.

Por otro lado, sé que la pregunta quiere explorar una reflexión que vaya más allá o más acá del tema de género, pero para llegar a mi respuesta final, debo pasar por ahí necesariamente. Creo que en principio es interesante ver y reconocer que la visión que se plantea en la obra sobre la mujer y/o lo femenino no es siempre coherente o unilateral, es más bien una visión en conflicto. Es decir, creo que en *El Loco* se presentan imágenes femeninas muy potentes y revolucionarias para su época, para la nuestra y la pretérita también por supuesto, como el caso de la chancha, una figura femenina que cuestiona mucho de lo que convencionalmente se entiende por «femenino» dentro de una sociedad patriarcal. Manifestando o exaltando lo «oscuro» de la feminidad, que evidentemente no es una novedad en nuestra tradición. Sin embargo, recuperar esa dimensión de la mujer después del modernismo en la literatura, el conservadurismo de una sociedad católica, una época en la que la mujer no tiene un vínculo legal con las decisiones políticas y estatales, las revueltas pre ‹52, etc. es pues no más un gesto provocador o, al menos, no peca de ingenuidad.

Por otra parte, también se presenta a una mujer pasiva y objeto de inspiración para el artista en el personaje de Luz de Luna, aquí se percibe una visión más tradicional sobre el vínculo entre la belleza-mujer-arte, pero la imagen no queda ahí, lo interesante es que en cierto punto, cuando el personaje se harta del su proyecto artístico y piensa en la destrucción de la obra, al mismo tiempo también violenta a su musa. En ese sentido, me refiero a dos pasajes, en el primero el personaje mata a su pareja (Luz de Luna) y a su hija (Armonía), [T I: 99-100] ¡¡¡Doble feminicidio!!! El segundo pasaje, se trata de un poema que refiere a la violación de Luz de Luna justamente en manos de un hombre bestia, un loco [T II: 506-507].

En todo caso, creo que el tema de las estructuras patriarcales pasa por varios momentos en *El Loco*, pasa por la mujer, pasa por una postura que cuestiona e imagina una revolución que termine demoliendo las grandes instituciones en las que se sostiene el patriarcado, el Estado y la Iglesia. Los personajes que se rebelan frente al monstruo van a ser justamente El Loco y también por ahí están las "Vírgenes Rojas", quienes, de paso, llevan en el nombre aquellos sujetos de poder que se pretende destronar. Así y en resumidas cuentas, me parece que lo que le hace *El Loco* es descolocar esa textura patriarcal con la ambigüedad de los personajes, los mismos que en ese contexto siempre se posicionan desde cierta "marginalidad". Lo interesante es que, por ejemplo, de esa marginalidad no participa la figura del "indio", porque lo indígena es lo sagrado o parte de un enclave misterioso, fuera de ese universo carnal.

(Octubre, 2017)

Índice

La golondrina húmera [A modo de epígrafe] 1
"*El Loco* descoloca la textura patriarcal" (Claudia Pardo) [A modo de editorial] 2

SOROCHEMMA (dossier) **5**

Inéditos de Emma Villazón
Poemas 7
El cargamento invisible (s/d) 7
Brindis (2013/2014) 8
Dos aves (2015) 9
Hojeando unas páginas de historia (2014) 10
No se trata del cielo (versión 2014) 11
Sexto piso (2014) 12
La visión de una sombra sobre su propio himno (2015) 13
Prosas 14
Apuntes para una charla (2014) 14
Bitácora de una expedición a Siringa (2014) 18
Traslaciones 26
El ribereño de Elizabeth Bishop 26
Manuelzinho de Elizabeth Bishop. 31
Evocación y otros poemas de *O Resplandor*, de Erín Moure. 35

Lecturas y reseñas **39**
La poeta más lúcida y sensible del Oriente, Juan Carlos R. Quiroga (La Paz) 41
A manera de prólogo o entusiasmo previo, Cé Mendizábal (La Paz) 42
Lumbre de ciervos…. *en la caverna*, Marcelo Villena (La Paz) 44
¿Serás vos cimbrándome la memoria?, Marcela Rivera Hutinel (Santiago) 46
… *corriendo con mis poemas/ hacia alguna parte.* Pamela Romano (La Paz) 49
Réplica de transmisión: máquina de palabras a Emma Villazón, Daniela Catrileo (Santiago) 54
He leído, Pablo Oyarzún Robles (Santiago) 57
Deslumbre migratorio, Romina Freschi (Buenos Aires) 59
Todavía oímos tu miel, Vilma Tapia (Cochabamba) 64
Las marcas de Emma Villazón, Andrea Jeftanovic (Santiago) 67
Desertar (d)el lenguaje, Giovanna Rivero (Gainesville) 70
Emma Villazón: el legado poético, Adhemar Manjón (Santa Cruz de la Sierra) 72
Siete fechas para Emma, Andrés Ajens (Pirque) 76
Una voz se queda sin ella, Amalia Iglesias Serna (Madrid) 81

A Emma (textiles de varia laya) **83**
Textiles de Guillermo Daghero (Córdoba), Elvira Hernández (Santiago), Erin Moure (Calgary), Diether Flores Chumacero (El Alto), Paola Senseve (La Paz), Serafín Alfsen-Ramoussi (Santiago) et alii.

OTROSÍ **104**
Inca o data. Mudez, habla y deshabla en un poema de Paul Celan 106
Andrés Ajens

Biobibliografemas **128**

——————— estou procurando, estou procurando. [A modo de colofón] 132

(Portada de Fernando Hermosilla; contraportada de Guillermo Daghero)

SOROCHEMMA
(dossier)

(Al cuidado de Giovanna Rivero, Daniela Catrileo, Paola Senseve y Andrés Ajens).



[poemas]

el cargamento invisible detrás de la espalda
absorbe sol que intensifica cada vez más
la mudez del gentío;
un "dame una palabra" en cada ojo sediento,
reflejos que desafinan miradas y no son perlas:
¿de dónde viene ese sol?

[s/d]

Brindis

Ve en la yuca las palmeras las calles
el sabor de lo precario acogedor
igual que en las veredas la lluvia
Ve cómo se mueve el sauce
padre para superar una caída
y vuelve al circo donde lanzará cuchillos
Ve un banquete servido en la mesa
para callar la plaga que desfonda a la vivienda
Ve a las ciegas que muerden la noche a medias
y vírgenes solo hablan del colegio
Ve espinazos sucios de vivencia
y con ellos desastrosa se peina - se peina
mientras oye al amigo que brinda
porque no creyó que hubiera algo que decirse
—ya ubicados en otro ángulo, cerca de otros planetas.
Ve los piojos que le nacen, los ojos más linces,
lo joven de la mano de lo desgarrado que baila.
Ve un desierto que se expande y se lo bebe lento - lento.
Ve en el lugar secreto de la casa a un caballo que le habla sereno.
Ve ahí, bajo el banano, a una que *ve que nada ve*
pero escucha
cómo el estrépito de los años entra y le dice
SALUD!

[Diciembre/enero. 2013/2014]

Dos aves

Y ahí está eso
un tucán posado en una rama
desechando indiferente los recados
del día; más vanidoso que un pavo real
Como un bello hombre muy sabio
y henchido, pero no

Aunque sí está henchido
con un gran orgullo está en su reino
que es más que ese lugarcito que se mira
Reino que son los colores con los que vuela
en instantes indivisos y preciosos de canciones
Reino que es su gracia para devorar papayas
y dedicarse a lustrar el cielo de su pico

Y ahí está eso: él baja de la rama
y camina. Es el Sr. Tenazas azules de ensueño.
De la Fábrica de los Años también se descuelga
otra hoja: la Niña solo Ave
con la boca de no sé qué hacer con eso
La Niña solo Ave antes de coerciones
y alambres. Antes de ocultar su propia caca.
Antes de la cascada de prejuicios viscosos.

Y ahí está eso: un reencuentro, un duelo de vaqueros
o un recuerdo, padre

Pero ahora la Niña
solo Ave solo Boca
 no retrocede

le da tomates tumultos distancias sus muertos camisas
juguetes objetos de familia su sexo y todo todo lo encendido

[Febrero, 2015]

Hojeando unas páginas de historia

entre las estampitas de santos
y lo que se enfanga burdo y esdrújulo,
nos enseñan las vocales y las nubes;
así, comiendo oposiciones de un lado y otro,
empezamos a chocarnos con las piedras

hasta que un día alzamos un astrolabio
y buscamos, en cajones, agrias y febriles
las "grandes" páginas de nuestras
madres, y caemos ahí donde está
el suicidio de una emma que pervive,
el crimen que nos traspasa las pupilas

pero ahí, en esa misma emma,
si uno se acerca bien, llegamos a oír
la carencia que rebasa a todo sexo,
la nebulosa de una sed invariable,
hecha de tantos muros e imaginería,
que quizás sea lo mismo que decir

el aleluya que nos rebasa el cuerpo:
una campana, un paso o un instante
de una grieta que esparce pura lava, y crece madura […]

aunque para tocar esa melodía de plata
no solo oímos
también cavamos por años el imperio del silencio

[Abril, 2014]

No se trata del cielo

De ahí de entre lo oculto
sacás la mano estirás la voz
cual lento y torpe molusco que ansía
oro   y arrodilla sus secretas
y multitudinarias crestas   pero el cielo
sigue dándote la espalda
fustigando   con su blancor
               tus *signos*
                              de ahí de entre lo oculto
tu hambre se alza en escultura viva
y aúlla ruda todas las mañanas
            y es la historia de nunca acabar
           a pesar del arribo a unas vacaciones
de ahí desde lo oculto ves
un río que baja
                       con nombres de dioses
una roca lafkenche llamada abuelo
la mujer que pare en lo precario
barcas con remos como piernas abiertas
niños de piel tan leve que flotan con la brisa
               pero tu hambre y tu memoria arden de nuevo
trayendo la zozobra   la paja en el maizal
             hasta que el brazo de tus equívocos pasados
                                  regresa a nado
maloliente   con su baúl de violencias
        para dejarte en suspenso sin cabellos en la arena
                  no ves
                                  que el brazo   la roca   la mujer   las barcas y   los niños
son las donaciones de este viaje   molusco terco
la sangre y el arrebato   el recorrido de la calesita humana
aunque de ahí de entre lo oculto persista
                                  escucha   el oro
ya fue entregado   es entregado   no se trata del cielo

[1 de abril de 2014]

Sexto piso

tras el vidrio, corre la tarde,
el parque de las esculturas
el olvidado aire enorme mudo
mezclado con motores, gritos
viajes estúpidos la mayoría;
pero, por dentro del vidrio,
todos ansían viajar, como
quien arranca con unos caballos
hacia la ignota isla de un barrio,
un viaje como desprenderse, embriagarse

tras el vidrio; por dentro del vidrio
es puro viajes anhelos convencimientos
de metas laureles; nadie habla de la tarde
inundada de apuros moldes paradigmas
nadie está tan perdido como para decir
por el vidrio - “selva de miel, levántate”
o “vamos, selva de miel, despierta y arrasemos
 lo tranquilo   la muerte verde que avanza”.

[Marzo, 2015]

LA VISION DE UNA SOMBRA SOBRE SU IMPROPIO HIMNO

La España Creída con Creces
y con hado Maligno
aquí inscribió el signo
de un desastre sin solución.

Y surgió de esa guerra
un pueblo en delirio
que niega su cara cunumi
y se dice Muy Alto y Locuaz en Inglés.

En la tierra de machos vaqueros de América
don Ñuflo de Chávez no muge, se oxida,
mientras *¡Libertad! ¡Libertad!,* van trinando los Verdes
de sus Logias ostentando su falso poder.

De las Misses del Mundo Galano su ambrosía ni qué decir cuánto vende.
¡Libertad, Libertad!, cantan y todo se vende en efluvios de mentira y color.

Siempre al ciego progreso apegados cruceñxs,
100% modernos para un 30% de la población,
¡Viva tanta urbanización! ¡Y la Cámara Grandiosa de Industria y Comercio!
¡Libertad, Libertad!, reaccionarixs empresarixs
ya es hora de que sepamos vencer sus rigores

de los que hacen del cuerpo cunumi y obrero
una humillación

Los nombres históricos ya fueron escritos con sangre, solo hay
que acariciar los ecos de ese oleaje:
Apiguaiki Tumpa tape tape tape
El Llano se Agita
No le temo a la bala No le temo a la bala
Porque desterrada vivo*
Sin hogar ni anillos o amigos de ningún Comité

[2015]

* Versos del guerrillero y cantor Cañoto, José Manuel Baca

APUNTES PARA UNA CHARLA

(Santiago, mayo, 2014)

Es común que durante nuestra formación universitaria recibamos los términos "literatura latinoamericana" y "crítica literaria latinoamericana", pero muy pocas veces nos detenemos ante ellos para considerar los sentidos que, digamos, se están traficando de manera subyacente. Con el tiempo, parecería que son un "campo de estudio" que nos toca por ser nada menos que "latinoamericanos" y estar viviendo en "Latinoamérica", y porque, digamos, este "campo de estudios" forma parte de nuestros programas de estudio.

Pensando en eso, me he animado a proponerles que conversemos sobre esto, así intercambiamos opiniones sobre la experiencia que cada uno ha ido teniendo desde su formación, y, desde luego, desde su experiencia de lectura sobre esto que sería la "literatura latinoamericana".

He escrito unas cuantas preguntas que pretenden comenzar la discusión. Las preguntas surgen como inquietudes de la lectura de dos artículos "El entre-lugar del discurso latinoamericano" del escritor brasilero Silviano Santiago y "Hacia una genealogía del latinoamericanismo", del crítico brasilero Idelber Avelar. Sería ideal que quienes no conocen los textos, los lean, así estaremos más contextualizados.

1. Si partimos de que la denominación "literatura latinoamericana" y "crítica latinoamericana" remiten a un espacio cultural que existe a través de su oposición con Europa y Estados Unidos, principalmente, dentro de un espacio mundial donde las identidades están repartidas…, ¿debemos entender a la literatura latinoamericana y la crítica latinoamericana como escrituras que se distinguen porque sus autores (literatos y académicos) han nacido en ese territorio?, ¿es decir, solo por el lugar del nacimiento?

2. Si seguimos la propuesta de revisar la genealogía del pensamiento latinoamericanista, como propone Avelar, para observar cómo el "latinoamericanismo" es una construcción discursiva intencionada y no un fenómeno natural, perceptible, vemos que este texto se caracteriza por discontinuidades, una narrativa épica, triunfalista, y a la vez que, en el siglo XX, se ha constituido como un discurso de resistencia al mercado (Martí: la estética como una reserva no contaminada por el mercado –a fin de hacer la oposición con Estados Unidos; luego Rodó y otros), y de resistencia política (con Martí, luego O. Paz y otros), en cuanto a que

"América Latina debía volver sus ojos hacia sí para ver sus problemas", como dice Martí… Pero sobre todo, vemos, gracias a lo que apunta Avelar, que esta construcción discursiva "delimita un campo de inclusiones y exclusiones a través de dos procesos inseparables de condensación y desplazamiento".

Frente a lo cual, la propuesta de Avelar pareciera ser: "Estas inclusiones y exclusiones no pueden funcionar, como ya lo he señalado, sin silenciar las discontinuidades del pasado"; lo cual creo que apunta a señalar que el latinoamericanismo, por su tono épico, tiende a ocultar no solo las discontinuidades (que pondrían en jaque lo épico), sino también la relación de que "lo propio siempre está contaminado por lo ajeno".

Ante "este silenciamiento que hace de la barbarie", en palabras de Avelar, el latinoamericanismo corre el riesgo de ser cómplice de la neocolonización o hegemonía mundial. Cito a Avelar:

> ¿Qué pasaría si el materialismo, el tecnicismo, la racionalización, el autoritarismo, todos aquellos elementos identificados por esta tradición como "deshumanizantes" y "egoístas" mostraran compartir las mismas premisas o el mismo suelo que el humanismo que esta tradición reclama para sí misma? ¿Y si el humanismo –el mismo postulado de una esencia humana común, del «hombre» como un sujeto autónomo y dueño de su historia, etc.– hubiera sido posible precisamente gracias a la tecnificación que superficialmente pareciera negar? ¿Qué pasa si el humanismo latinoamericanista es el cómplice no confesado de aquella racionalización a la que parece oponerse? (4)

Este texto, de alguna manera, nos sugiere la paradoja que silenciosamente encarna el latinoamericanismo: este ha surgido desde el seno de la modernidad deshumanizante contra la cual se opone o intenta oponerse, lo cual convierte a este pensamiento en heredero de los mismos elementos egoístas y humanistas o deshumanizantes. Ahora, me parece que el punto acá es estar alertas ante esto y no hacer al latinoamericanismo cómplice o una racionalización más que se acople a la modernidad…

Creo que la pregunta ante esto también es ¿cómo leer la literatura "latinoamericana" desde esta perspectiva, sin caer en el conocido discurso "latinoamericanista", dueño de su fábula identitaria de personajes héroes y verdugos fijos, o sea personajes tipos?, ¿cómo mostrar que lo propio está atravesado por lo ajeno, sin adherir a la globalización o al neoliberalismo?, ¿cómo mostrar que lo propio atravesado por lo ajeno puede ejercer una resistencia política, sin necesidad de afirmarse en una trinchera que defienda únicamente lo propio?

A estas alturas, después de la tradición de intelectuales de los 70 y 80, hay algunos escritores (escasos) que logran **desmontar** el latinoamericanismo y escribir sobre escritores latinoamericanos con una mirada distante del pensamiento de los 70, y no menos política. Justamente, creo, sin necesidad de echar flores, que el libro de Andrés, *La flor del ex – término,* hace eso… Por eso creo que aportará mucho a la conversa… aunque previamente sé que criticará todo lo que propongo… (ja, ja)

3. También, creo que el artículo de Silviano Santiago se puede leer junto con el de Avelar porque cuestiona a ese latinoamericanismo, en especial a una tradición de la crítica literaria latinoamericana y trata de abrir nuevos caminos en la lectura de las obras de "esos quijotescos autores", al decir de Silviano. Justamente, desde el primer epígrafe con el que empieza su texto, muestra cómo la relación entre **conquistado-conquistador** es móvil:

El jabutí que solo tenía una especie de cáscara blanda y se dejó morder por la onza que lo atacaba. Morder tan profundamente que la onza quedó pegada al jabutí y acabó por morir. Con el cráneo de la onza, el jabutí hizo su escudo.

Antônio Callado, *Quarup**

[traducción intra-latinoamericana como entre-lugar de lo mismo]

Luego traslada esta metáfora a la situación del escritor latinoamericano, atacando, con sobrada razón (creo yo), a los críticos que se han remitido al estudio de las influencias y las fuentes de las obras, como si el autor fuera una especie de receptáculo pasivo que solo toma o recibe las escrituras consagradas de afuera y las vomita en el papel. Para poder llevar a cabo lecturas que les hagan más justicia a estos autores, propone leer la escritura latinoamericana como una "traducción global", es decir, como un trabajo de intertextualidad:

> "Como el signo se presenta muchas veces en una lengua extranjera, el trabajo del escritor debe ser comprendido como una especie de traducción global, de pastiche, de parodia, de digresión y no como una traducción literal. El signo extranjero se refleja en el espejo del diccionario y en la imaginación creadora del escritor latinoamericano, y se disemina sobre la página blanca con la gracia y el artificio del movimiento de la mano que traza líneas y curvas. Durante el proceso de traducción, el imaginario del escritor está siempre en el escenario".

Sobre esta cita, me interesa compartir unas preguntas:

¿Cómo leer este proceso de traducción global?, ¿significaría que el texto del autor latinoamericano debería leerse como una traducción que recoge lo propio y lo extraño?, es decir: ¿la traducción/escritura como un entre-lugar?

Pero ¿acaso toda escritura (sea o no latinoamericana) no es también un entre-lugar, un intertexto que reúne más de un texto?

Si ese, evidentemente, no es el rasgo que diferencia a la escritura latinoamericana del resto, ¿habría que considerar que podría ser la figura del escritor latinoamericano como el "antropófago" que devora lo otro con una distancia crítica para crear un texto donde se marca una *diferencia*?, ¿cómo leer esta diferencia?

¿La intertextualidad que produce este antropófago debe estar dialogando siempre con los textos de las culturas modernizadoras? Caso contrario, ¿se la considerará neocolonizada?, ¿A esto se refiere con que las lecturas y escrituras del escritor latinoamericano nunca son *inocentes,* sino *culpables*?

Siguiendo la propuesta del entre-lugar, ¿se puede seguir hablando de que una escritura latinoamericana tiene dos derivas: ser crítica o cómplice?, ¿a esto se refiere Silviano cuando dice que el escritor latinoamericano se caracteriza porque "Hablar, escribir significa: hablar contra, escribir contra".

Y finalmente:

¿Cuál ha sido su experiencia como escritores latinoamericanos (¿salvo Thomas?) y lectores de una "literatura latinoamericana", ¿cómo abordan esto?

BITÁCORA DE UNA EXPEDICIÓN A *SIRINGA* (2014)

"Todo enloquecía a esa pobre humanidad dentro de aquella viripotente selva, siniestra y bella a la vez".
Juan B. Coimbra

1. Por los alrededores de la obra

Así como los exploradores a fines del siglo XIX hacían expediciones riesgosas a la selva amazónica en busca del caucho, del mismo modo esta lectura es una expedición, pero una que no parte en busca de algo, sino que quiere dar cuenta de una experiencia personal de relectura de *Siringa. Memorias de un colonizador del Beni* (1944), de Juan Bautista Coimbra. Es una expedición en el siglo XXI a una *Siringa* de palabras.

Desde su nombre, *Siringa* evoca el auge de la explotación del caucho en la Amazonía boliviana a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Nos remonta a ese periodo en que descubierto, en el noreste del Beni, el árbol de la siringa (o *hevea brasiliensis*), del que se extrae el caucho, surge como una avalancha irresistible el sueño del desarrollo económico de la nación, el profundo anhelo de la riqueza individual y colectiva. Nos recuerda que esta resina similar a la leche adquirió tanto valor entonces que le decían el "árbol de oro", y al caucho, el "oro elástico", y que era codiciada no solo por los empresarios nacionales, sino por las potencias mundiales, como Inglaterra y Estados Unidos. Con el caucho se fabricaba desde chicles, impermeables, zapatos, hasta neumáticos para automóviles y aviones, que eran el lujo de entonces e instrumentos primordiales para la guerra. *Siringa* alude a esa historia compartida por los países amazónicos, con énfasis en la boliviana; sin embargo, no es una obra histórica ni mucho menos.

Publicada dos años después de la muerte de Coimbra, y nada menos que con fondos del presupuesto del Estado de Bolivia, gobernado por el presidente Gualberto Villarroel, se difunde a fin de dar un "homenaje a los trabajadores caucheros del Beni", según señala el Decreto de la República que ordenaba la edición. No obstante, *Siringa*, más allá del interés nacional que se le adjudica en su momento, es una obra doblemente valiosa, por un lado, como urdimbre literaria, y por otro, como la escritura de la memoria de un sujeto que participó en la explotación del caucho en el Beni.

Es la memoria de un siringuero cruceño (Santa Cruz, 1878 - Cachuela Esperanza, Beni, 1942) que fue "combatiente en la Guerra del Acre, cauchero, explorador, fundador de periódicos en el Beni" y que, como señalé, "no alcanzó a terminar su libro ni a verlo publicado" (Baptista 302, cit. en Barnadas y Coy, 14). Al concluir la guerra, el autor se convirtió, de acuerdo con Germán Vargas Martínez, a quien cita Elías Blanco Mamani en su *Enciclopedia Gesta de autores de la literatura boliviana*, en un "profesor improvisado, poeta, compositor, guitarrista, violinista, discurseador, político liberal de cepa así como bohemio empedernido y pendenciero cuando llegaba la ocasión, nómada e impenitente con su actividad intelectual y artística". Se trata, por lo tanto, de la memoria de un joven trabajador de la siringa que más adelante fue el intelectual de su tierra.

2. *Siringa* como crónica

A primera vista, *Siringa* es el relato de un viaje que parte desde Santa Cruz de la Sierra a los siringales benianos, narrado por una voz distante, que poco a poco se revela como un "nosotros", conformado por unos jóvenes que han sido contratados para trabajar allí como siringueros, aquellos que rasgan la siringa para extraer su látex. El recorrido se cuenta en cuarenta y dos capítulos concisos, que actúan como "cuadros" (término que el mismo narrador usa como analogía para sus capítulos: "Y no queremos describir tales cuadros" (25)), así como los pictóricos o las postales de viaje. En ellos se hacen presentes diversos discursos: está la voz del historiógrafo, la del costumbrista, la del geógrafo, la del poeta y la del conocedor de mitos. Sin que haya un orden predeterminado, los discursos se entretejen difuminando la aventura de los protagonistas, para dar cabida al afán principal del texto: hacer una memoria sobre la conquista y la explotación del caucho en el Beni, o como el narrador caracteriza a la obra: un "libro sin pretensiones —páginas de heroísmo civil—" dictado "por la contemplación y el recuerdo" (60).

Esa declaración explícita es fundamental porque da cuerpo al texto, permite comprender que la diversidad discursiva obedece al afán de documentar una memoria sobre la Amazonía boliviana. Por ello, también el subtítulo: *Memorias de un colonizador del Beni*. (Recuérdese que "colonizador" se llamaba a la gente que iba a sentar una "colonia" en un territorio fronterizo abandonado). Así, la obra pretende ubicarse como una "memoria", es decir, una forma literaria específica dentro del género memorístico (al que pertenecen las biografías, las autobiografías, etc.), diferenciada de la autobiografía, porque, aunque usa el "nosotros", no se propone narrar el trayecto vital de unas personas, o el comienzo y la situación última de unas vidas, sino —supuestamente— los recuerdos comunes de un "nosotros" en un momento dado de sus vidas, desde la mirada de uno de ellos, Juan B. Coimbra.

Digo "supuestamente" porque en *Siringa* el relato de lo que vive ese "nosotros" no es lo central. Como ya lo han dicho Josep Barnadas y Juan José Coy, a contracorriente de lo que varios escritores y críticos han sostenido: *Siringa* no adquiere la forma de una novela[1], pues la descripción se sobrepone a la narración. El narrador no se enfoca en urdir la trama de un nosotros, aunque dé la apariencia de que lo hace (al arrojar unos nombres, ciertos datos de sus vidas, un aparente quiebre y el final de la aventura en el siringal), ya que la fuerza de la escritura está volcada en retratar las escenas capitales de esa trama mayor que fue la conquista y la explotación del caucho. Trama que se podría sintetizar con algunos capítulos del libro, como: "Reenganches en Santa Cruz" – "Los conquistadores" – "La tierra fabulosa" – "Las cachuelas" –"La pica" – "Río arriba" (o la desilusión del trabajo) y "Oro y sangre" (o la Guerra del Acre), en la que participa una gama de personajes propios de esa trama: siringueros, enganchadores, capataces, fleteros, vaderos, los decentes (o los dueños de la siringa).

[1] En el estudio *Juan Bautista Coimbra. Siringa. Esquema metodológico de aproximación a la narrativa boliviana* (1977) ambos investigadores dicen: "Efectivamente, si pasamos lista —por decirlo así— a la serie de características que parecen definir en mayor o menor medida al género novela, observamos por contraposición o contraste en qué medida **Siringa** deja de ser novela" (11).

Por ello, se puede leer a *Siringa* como un relato de viaje cuyo principal objetivo es ofrecer una crónica sobre la explotación del caucho, no así la trama de unas individualidades. Valga la insistencia: el ojo de Coimbra no está puesto en la intimidad de unas personas, sino en el relato mayor del acontecimiento que afecta a una región. Por esta razón la obra alcanza sus momentos más altos en esos grandes "cuadros" de la explotación cauchera, cuadros cargados de intensa plasticidad y poesía, como los de un muralista.

3. ¿Qué memoria?: La gesta cauchera o la reiteración del sueño colonial

Sobre los textos del género memorístico, es oportuno recordar que hasta la autobiografía más pródiga en datos veraces, desde el momento en que se escribe, construye un cuerpo textual relativamente autónomo, no un reflejo de una realidad. Esto quiere decir que cualquier forma de escribir una "memoria" implica un "hacer memoria", en el sentido de recordar, pero también en el de "construir", de "inventar". De este modo, sobre un acontecimiento es imposible afirmar la existencia de una memoria única, sino varias, dependiendo de lo que el sujeto recuerda, edita, calla, inventa. Es así que una memoria, del tipo crónica, como *Siringa*, está relacionada con un hacer literario.

Pero ¿qué memoria se construye en *Siringa*? En primer lugar, la de un narrador en primera persona del plural que representa la mirada de unos jóvenes humildes que cuenta el éxodo de los cruceños a los siringales, y desea subrayar como importante la participación de Santa Cruz en la empresa gomífera. Nótese en este párrafo las virtudes que destaca en los cruceños que son seducidos por el trabajo en los siringales, y el linaje que les adjudica:

> "Hombres dotados de coraje y penetración y sobre todo de ambiciones: hombres en cuyas venas si se había dormido, no perdió jamás su impulso la sangre celtíbera, reaccionaron como era de esperar. Y estimulados por los nuevos ricos, por esos gomeros que andaban con la fábula a flor de labio y su fama bien ganada de "hombres", se aprestaron lo mejor posible para marchar rumbo a lo desconocido". (22)

En el capítulo siguiente, el narrador usa el término "conquistadores" para calificar a esos trabajadores, en clara alusión a los conquistadores españoles. A través de esta metáfora, se podría leer una continuidad entre la empresa colonial y la empresa gomífera de los criollos: en ambos casos, el objetivo es el aprovechamiento de los recursos en ese territorio indomable que es la Amazonía. Por eso, en cierta manera, se reedita el sueño de la conquista colonial: el territorio amazónico vuelve a estar en la mira de los exploradores y comerciantes, vuelve a ser una oportunidad para enriquecerse. Pero los cruceños no son los únicos valientes, también están los paceños y los extranjeros que se sumaron al proyecto:

> "Este movimiento […] interesó también a muchos paceños que pronto rompieron lanzas poniendo en alto su espíritu valeroso". (27)
> "Y también concurrieron al Beni […] sabios y aventureros oriundos de otros pueblos" (ibídem).

Como se ve, a todos estos personajes se les atribuye la figura de héroes: son ambiciosos y valientes, nuevos conquistadores republicanos, "sabios y aventureros" (27), que apuestan por seguir el camino de "lo desconocido", que es la selva, a fin de llevar el progreso. Entre estos héroes también están los "vaderos" y "fleteros", los hombres que cruzaban a la gente por el río; a los primeros, Coimbra los llama poéticamente "los domadores del vórtice bravío" (32), y a los otros, "argonautas" (119). Pero, además, menciona con nombres y apellidos a los potentados, a esos hombres de negocios y cultura que financian las expediciones, aquellos visionarios, ilustres "por su capacidad intelectual" y apreciados "por sus cualidades de nobleza y generosidad", de "espíritu inquieto y emprendedor" (29), que se constituirían en los barones del caucho.

Este tono épico en la descripción del movimiento cauchero, que se autojustifica por la peligrosidad y barbarie que ofrece la selva, nos muestra cómo la memoria de Juan B. Coimbra se inscribe dentro del relato de la "gesta cauchera". Es decir, *Siringa* forma parte de ese discurso nacional que germinó a fines del siglo XIX [y] que narró la explotación del caucho como una epopeya colectiva, en la que unos bravos ciudadanos llevaron la civilización a la selva, en beneficio del emergente negocio comercial para la patria, y de la necesaria colonización de esa parte de la frontera. Indudablemente la intención de tal discurso era animar a la ciudadanía a ir hacia la conquista de ese "Dorado Fantasma", que, dadas las precarias condiciones en caminos y tecnología, implicaba ciertamente una gran aventura; pero a la vez también significaba aprobar de manera silenciosa el abusivo régimen de trabajo impuesto a los siringueros y el ataque a los indígenas de la zona, que se requería para entrar a esas tierras.

De este modo, la gesta cauchera se vincula íntimamente con la idea de "hacer Patria", pues se da, como dice Pizarro en *Amazonía. El río tiene voces* (2009), en "un espacio en donde las fronteras están siendo demarcadas y en un momento de tensiones políticas con los países limítrofes" (120); por lo tanto, constituye un discurso no solo boliviano, sino que se esparce a los países que comparten la región amazónica, como Brasil, Perú, Colombia. Resulta interesante comprobar cómo, en Brasil, a los partícipes del movimiento cauchero no les decían "conquistadores", sino su equivalente dentro de la historia colonial brasileña: "*aqueles valerosos bandeirantes amazônidas*", que llevaban a cabo la "*obra de un brasileiro útil a la Pátria*" (Melo, 1994: 135 cit. en Pizarro 121). Dichas marcas (conquistadores/ *bandeirantes*) son una señal más de que la explotación del caucho reiteró el deseo colonial de la conquista del Amazonas.

Entendido así el discurso de la epopeya del caucho, manifestaba un rasgo más, importante de destacar. El discurso épico, al exaltar las escenas de valor de los siringueros, tendió a ser evasivo o reticente a la hora de contar los sucesos que equivaldrían a la historia del talón de Aquiles para los griegos, por no decir el lado oscuro de la epopeya. Esto se observa especialmente en Coimbra cuando se pronuncia sobre el reenganche, o el reclutamiento que se hacía en Santa Cruz para llevar gente a los siringales:

> "No hay para qué detenerse en patentizar el desenvolvimiento de los reenganches que por los métodos fraudulentos e ignominiosos que emplearon algunos agentes […]. Se reclutaba

> hasta entre los párvulos y se robaba los sirvientes […] Y no queremos describir tales cuadros, pues comprendemos que semejantes fenómenos sociales han ocurrido siempre" (25).

Se podría deducir que Coimbra no está dispuesto a hacer una obra de denuncia. Su interés, como se advierte, es recalcar la valentía del sujeto boliviano enfrentado a "esa viripotente selva, siniestra y bella a la vez" (123), "páginas de heroísmo civil" (60), y no profundizar en los sujetos envilecidos por el poder y la riqueza, puesto que quizás aquello mancharía la epopeya. Aun así, en ciertos capítulos, su carácter de cronista le exige a Coimbra señalar la violencia que hubo en el espacio laboral de la extracción del caucho:

> "Los agentes de la Colonia implantaron el castigo con azotes a nalga pelada, imponiéndolo a los nativos que cometían faltas graves. Era un medio riguroso de establecer disciplina, propio de aquellos tiempos inquisitoriales" (74).

Es innegable el valor del dato, pero llama la atención que cuando se indican estas acciones los responsables resulten anónimos, y el narrador, en vez de denunciar la investidura de esos sujetos, que parecían gobernar como representantes de señores feudales, tienda a justificar su comportamiento. Al defender la "guasca", por ejemplo, arguye que los empleados la requerían como corrección, porque "los mozos y sirvientes del servicio doméstico no hacían ya caso de amonestaciones verbales […] siempre requerían de algo contundente y sonoro, como eran los cimbrones" (75).

Con ese mismo tono, nos enteramos que al instalarse el "imperio de la mala fe", a través de los especuladores, los reenganches de siringueros se convirtieron en un "comercio de negrería" (23), es decir, se comerciaba con trabajadores de la misma manera que se hizo en tiempos de la colonia con los esclavos. Y la forma en que los siringueros salían de este régimen laboral era a través de la cimarronería, es decir de la fuga, lo cual evidencia que en la epopeya de Coimbra estaban los valientes siringueros que se embarcaron en la travesía creyentes del sueño de riqueza, pero también los que fueron como prisioneros.

Justamente es curioso que los protagonistas de *Siringa* huyan de Villa Bella, debido a que llegan a la conclusión de que la fábula del caucho no les dio lo soñado: "ninguno se había vuelto rico y más bien faltaban varios" (135). Tal relato pareciera contener una elipsis, porque nunca se llega a conocer a cabalidad las condiciones laborales de los jóvenes (cuánto ganaron, cuánto trabajaron), solo que de un momento a otro huyen porque se resisten al nuevo patrón y al trabajo. El silencio en esa parte de la historia lleva a imaginar la situación laboral de los siringueros, cuál sería el sueldo del jornal, o con qué se les pagaba. Frente a esa elisión, el lector(a) posee un cuadro poético y vivo en detalles sobre la "pica", el trabajo de herir el tronco de la siringa para que derrame el látex; el cual podría ayudar a imaginar la situación laboral del siringuero:

> "Trabajo de negro era esto de 'picar'. No se tenía domingos; es más no se conocía el día que se estaba viviendo. El tiempo era una sucesión de soles y lunas, de estaciones secas y lluviosas" (101). "Y peleando a palmadas con los mosquitos, rayado el [árbol] 'principal' […]. Agredido

> [el siringuero] por las cortaderas dispuestas sobre la senda, cortaderas que le arrancaban la ropa —la poca ropa— que se le prendían y enredaban tironeándole, se defendía igual que el tigre: de un solo tajo" (102).

En este cuadro se observa a un siringuero cualquiera, sin nombre propio; simplemente es el siringuero cuyo trabajo monótono y sin grandes remuneraciones le hace perder la cuenta de los días. En este sentido, quizás, en lugar de la denuncia, en *Siringa* está presente la tragedia, entendida como ese "sentimiento fatalista de la vida" (133) de los siringueros y fleteros de fuerza hercúlea que remaban contra cachuelas desafiando a la naturaleza, por el sueño de la riqueza. La tragedia está en el atrevimiento de esos hombres que se lanzan a la siempre vertiginosa selva, y caen en su mayoría presas de ella, pero también está en el trabajo duro del siringal y en la irrefrenable caída en una guerra por el Acre. Son esos hechos, contados desde una mirada trágica o fatalista, los que ayudan a narrar la epopeya, pues cuando, en vez de la demanda, se sobrepone la aceptación de unas circunstancias hostiles y naturales solo queda realizar la hazaña memorable, como un lanzarse al abismo. Por ello, en esta aceptación de las circunstancias cumple una función vital la concepción de la selva como espacio amenazador, como lugar de caos, delirio y barbarie. Se podría decir que la fatalidad se da cuando los siringueros se lanzan a ese espacio devorador, y que la epopeya surge cuando lo hacen por la patria.

Incluida en esta relación de fatalidad-epopeya se halla también la alusión a la "valentía", sin la cual "ellos" no pueden realizar la aventura. La "valentía" es necesaria en este discurso, entendida como esa cualidad de fuerza meramente masculina, instalada desde la antigüedad en Occidente a favor del sexo masculino. Al pedírsela a estos hombres, se los pone a prueba como tales. No es casualidad que en *Siringa* el refrán "Nadie muere en la víspera" sea recurrente como un amuleto para dar ánimo.

Valga este párrafo para observar cómo el discurso de la epopeya cauchera adquiere el cariz de tragedia nacional, y los hombres requieren ánimo:

> "Cada embarcación, doce tripulantes con dos proeros y el piloto. Cuatro rifles de a 25 balas cada uno. Delantero para escoger las paradas e indicar los pasos, tenía que ir don Ascencio que, a la hora de partir, siempre pagaba la banda, obsequiaba a los peones con aguardientes y desplegaba sobre su camarote la bandera nacional, dando valor a sus hombres:
> —¡Tchi! Cuidado con tener miedo: lo que tiene que suceder, sucede nomás" (120).

De este modo, al igual que las famosas obras de la selva amazónica que incorporan el binomio civilización/barbarie, como *La vorágine*, de José Eustasio Rivera o *Los sertones*, de Euclides da Cunha, *Siringa* también se mueve bajo esta dicotomía del siglo XIX, y se hermana con ellas. La civilización está figurada en el movimiento cauchero que proveerá el progreso a la nación a través del comercio, y la barbarie está representada en el espacio amazónico, con su territorio y sus moradores. Vale decir que sobre estos, el narrador de *Siringa,* fiel al lente de su época, distingue entre dos indígenas: aquel que al ser asimilado es un apoyo a la conquista cauchera, como los guarayos, y los salvajes o

bárbaros, “vagabundos, peligrosos”, “belicosos y sanguinarios”, que viven en el monte y son traicioneros porque esconden el rostro, como los sirionoses, yanaíguas y chapacuras (34).

Aunque hay que añadir que, en Coimbra, esta mirada no está libre de tensión, pues en otra parte pareciera cuestionar el elogio a la civilización que encumbra la gesta cauchera, esa modernidad que se instala como el máximo bien para la sociedad, pero que excluye al indio de su programa:

> “Y esos eran los días en que las niñas se bautizaban con nombres de encantamiento (Lauras, Brunildas, Eloísas…) en tanto que los hombres, irónicamente se llamaban Zoilos o Celestinos… Esos eran por días de Strauss con ‘vino, mujeres y música’. Eran los días de Chocano y de Darío […] vale decir, los días de la verbo frondosa, de los lagos azules y las duquesas… ¡Nadie pensaba en el indio en el pobre indio emplumado o en ese otro del rancho de motacú!” (148).

4. La prosa de los cuadros

Al igual que *Los sertones* de Euclides da Cunha, el registro del lenguaje es variado, porque informa/ilustra (sobre localidades, poblaciones, costumbres, etc.), genera reflexión (al comparar entre determinadas situaciones pasadas y actuales), y produce un goce a través del lenguaje. La prosa de los cuadros es concisa, tiene la precisión del cronista agudo, que conoce el espacio siringuero del que habla; nos enseña que la “tichela” es la vasija donde se recoge el caucho, y el “buyón”, el hornillo donde se calienta el látex de la tichela, entre otros varios términos, como “hollejo”, “cachas de Itaúba”. Además, reproduce con gran talento la variante regional amazónica boliviana: entre los hombres merodean los manechis, ambaibos, macororó, guayabos; palabras que, como sonajeros, resuenan a la fauna y flora de la selva. De este modo, la prosa de Coimbra alude a un mundo selvático específico, el cual, sin embargo, al estar cercano a la frontera nacional, tiene contacto con el portugués, pues es posible encontrarse con portuguesismos como “fregueses”, “machediños”, “apavorar”.

Pero, además de revelar un mundo, la prosa de los cuadros adquiere una altura poética cuando el narrador registra su efusividad en la fuerza de los héroes o titanes de la trama cauchera enfrentados a la adversidad de la “viripotente” selva y sus poderosos ríos, rebosantes de belleza y misterio. La prosa de los cuadros entonces se convierte en una prosa poética que refiere el esfuerzo humano entregado al deseo de vencer la fuerza de la naturaleza. En especial, esto se ve en los capítulos “El río San Miguel”, “Las cachuelas”, “El Padre Mamoré” y “La pica”.

Digno de destacar es este pasaje de “Las cachuelas”:

> “Encomendados a todos los santos y con mucho de ese coraje fatalista de los ‘voluntarios de la muerte’ nos lanzamos por fin a la canal. Estábamos como en medio de un mar salido de madre por algún capricho sísmico. Las olas se alzaban contra nosotros como manada de tigres, de las cuales nos defendíamos a tajo de remos como si fueran cuchillos…
> Nuestras embarcaciones se deslizaron en vilo a la velocidad del relámpago…
> El monstruo había desaparecido […] (85)”.

***

Así, emparentada con los célebres relatos amazónicos citados, *Siringa* puede leerse como un relato que sigue el discurso de la epopeya cauchera desarrollado por la élite política y económica de la nación, con un claro deseo de adhesión al proyecto civilizador, pero que a la vez que no oculta enteramente la violencia y la desilusión que dejó esta segunda conquista en ese territorio.

Es una memoria valiosa para leer hoy a la Amazonía, para recordar sus mitos, para paladear su lenguaje, para comprenderla como una región que desborda las fronteras, y que sigue siendo, al parecer, como dice Coimbra de Moxos: una "tierra siempre en fuga" (56), inconquistable.

Bishop /Moure

[Poemas de Elizabeth Bishop]

El ribereño

(Un hombre en un lejano pueblo amazónico decide convertirse en *sacaca*, un hechicero que trabaja con espíritus del agua. Allí se considera que el delfín de río posee poderes sobrenaturales: Luandinha es un espíritu de río que se asocia con la luna, y el *piracucú* es un pez que puede pesar más de cuatrocientas libras. Estos y otros detalles en los que se basa este poema fueron extraídos de *Amazon Town*, de Charles Wagley)

De E. Bishop

Desperté por la noche
porque el delfín me habló.
Cantó debajo de mi ventana,
oculto entre la niebla del río,
y lo distinguí— un hombre igual que yo.
Boté mi frazada, traspirando;
hasta me saqué la camisa.
Bajé de mi hamaca, desnudo,
y lo vi a través de la ventana.
Mi mujer dormía soltando ronquidos.
Oyendo al delfín delante,
fui río abajo,
la luna ardía deslumbrante
como una lámpara de gas incandescente,
cuya llama se alza muy arriba,
justo antes de empezar a quemarse.
Fui río abajo.
Escuché al delfín susurrar
cuando se metió en el agua.
Me quedé ahí oyéndolo
hasta que me habló desde los márgenes del río.
Vadeé las aguas
y repentinamente

desde el interior de la corriente
una puerta se abrió,
gimiendo un poco, con parte
del dintel hinchado por la humedad.
Miré mi casa atrás,
blanca como una prenda limpia
olvidada en un asiento,
y por primera vez pensé en mi mujer,
pero sabía lo que ella estaba haciendo.

Me dieron *cachaça* en una concha
y cigarros armados.
El humo rosa era como el vaho
que ascendía del agua, y nuestras exhalaciones
no formaban burbujas de ningún tipo.
Bebimos *cachaça* y fumamos
unas raíces tiernas con brotes. El cuarto
se llenó de un humo gris-verdoso,
mi cabeza no pudo estar más mareada.
Luego, una alta y hermosa serpiente,
en un elegante traje blanco de satén,
con sus grandes ojos verdes y dorados
como los faros de los buques de vapor sobre el río—
sí, Luandinha, no podía ser otra—
entró y me saludó.
Ella lo hizo en un idioma que no conozco,
pero cuando sopló el humo de su cigarro
en mis oídos y por las ventanas de mi nariz,
comprendí como un perro,
pero no pude emitir palabra todavía.
Ellos me mostraron uno por uno los cuartos
y me llevaron desde acá hasta Belém
y regresamos en un minuto.
De hecho, no estoy seguro dónde fui,
pero fueron millas bajo el río.

Hasta ahora tres veces he estado allí.
No como pescado desde entonces.
Tengo una delgada capa de barro en el cuero cabelludo,
cuando huelo mi peine sé
que el río huele como mi cabello.
Mis manos y pies están helados.

Mi esposa dice que me veo amarillo
y me prepara tés repugnantes,
que boto a sus espaldas.

Cada noche iluminada por la luna
vuelvo nuevamente.
Ya conozco algunas cosas,
pero me exigirán años de estudio,
todo eso es tan difícil.
Me dieron un sonajero moteado,
una ramita de coral verde pálido
y unos hierbajos especiales como el tabaco.
(Están debajo de mi canoa).
Cuando la luna brilla sobre el río,
oh, más rápido de lo que podrías imaginar
viajamos sobre y debajo de la corriente,
nos desplazamos de aquí hasta allá
debajo de las canoas flotantes,
justo a través de trampas de mimbre,
cuando la luna brilla sobre el río
y Luandinha da una fiesta.
Tres veces atendí su llamado.
Sus dormitorios relucen como la plata,
con una luz en lo alto,
una rama firme de luz,
como en el cine.

Necesito un espejo virgen,
uno en el que nunca nadie se haya mirado,
uno en el que nunca nadie haya mirado atrás,
para que me guiñen los espíritus
y me ayuden a reconocerlos.
El almacenero me ofreció
una caja de espejos pequeños,
pero cada vez que levantaba uno
un vecino miraba por encima de mi hombro
y ese inmediatamente quedaba estropeado—
inútil, eso es, no servía para nada,
salvo para que las chicas reflejen sus labios en él
y examinen sus dientes y sonrisas.

¿Por qué no debería ser ambicioso?
Sinceramente, quiero ser
realmente un *sacaca,*
como Fortunato Pombo,
o Lúcio, o incluso
como el gran Joaquín Sacaca.
Mira, tiene un sentido
que todo lo que necesitamos
podemos conseguirlo del río.
Él desagua por las selvas; recorre
por los árboles y plantas y rocas
por casi la mitad del mundo,
desliza por el propio corazón
de la Tierra el remedio
para cada una de las enfermedades—
uno solo debe saber cómo encontrarlo.
Todas las cosas deben estar ahí,
en ese barro mágico, entre
la multitud de peces,
letales o inofensivos,
el gigante *pirarucús*,
las tortugas y los cocodrilos,
los troncos de árboles y las canoas sumergidas,
con el cangrejo de río, con los gusanos
de pequeños ojos eléctricos
que se encienden, se apagan y se encienden.
El río inspira la sal
y la exhala nuevamente,
y toda su dulzura queda ahí
en lo profundo, en el limo encantado.

Cuando la luna arde en blanco
y el río hace ese sonido
como una Primus cuando bombea alto—
ese rápido y agudo susurro
como si viniera de cien personas al unísono—
estaré ahí abajo,
como la tortuga que sisea
y el coral que da la señal,
viajaré tan rápido como un deseo,
con mi capa mágica de pez,

desviándome como giro,
siguiendo las venas,
las largas, largas venas del río
para encontrar los elíxires fundamentales.
Padrinos y primos,
sus canoas están sobre mi cabeza;
escucho sus voces hablando.
Pueden mirar abajo y más abajo
y dragar el fondo del río,
pero nunca, nunca me encontrarán.
Cuando la luna brilla y el río
se acuesta sobre la tierra
y se amamanta de ella como un niño,
voy a trabajar,
para poder darte salud y dinero.
El delfín me eligió,
y Luandinha lo secundó.

Manuelzinho

[*Brasil. Habla una amiga de la escritora*]

Medio okupa, medio inquilino (nunca paga alquiler)—
dice que es una especie de herencia; blanco,
de unos treinta y tantos; supuestamente
me ibas a ayudar con las verduras del huerto,
pero no lo haces, o no lo harás, o no puedes—
el peor jardinero del mundo desde Caín.
En cambio, en lo alto tus jardines
encandilan mis ojos. Tienes en los límites
de tu casa repollos plateados
con claveles rojos, y sembraste
lechugas con alisos. Luego,
paraguas de hormiga vienen,
llueve fuerte por una semana,
y todo el huerto se me arruina de nuevo,
y te compro más semillas,
importadas, garantizadas,
y, de vez en cuando, me traés
una zanahoria mística de tres patas
o un zapallo "más grande que un bebé".

Te veo trotando, con los pies descalzos,
entre la lluvia y la luz, subiendo
los caminos que vos mismo hiciste—
o que tu padre o tu abuelo hicieron—
y que llegan hasta mi propiedad,
te veo la cabeza y la espalda
cubiertas por una mojada bolsa de arpillera;
y siento que no puedo soportar la situación
por un minuto más; luego,
adentro, al lado de la estufa,
retomo la lectura de un libro.

Me robas los cables del teléfono
o alguien lo hace. Por tu hambre
la de tu caballo la de tus perros y la de tu familia.
A pesar de esa variedad infinita,
comes tallos de repollos cocidos.
Y una vez que te grité
fuerte para que te apuraras

y me trajeras unas papas,
tu sombrero agujereado se te salió y voló,
y vos saltaste soltando tus chinelas,
dejando tres objetos que formaron
un triángulo al lado de mis pies,
como si hubieras sido el jardinero
de un cuento de hadas todo este tiempo,
y con la palabra "papas"
te hubieras esfumado para volver a tu rol
de príncipe de hadas en algún lugar.
Solo a vos te ocurren las cosas más extrañas.
Tu vaca come una "hierba venenosa"
y cae muerta enseguida.
Ninguna otra vaca del lugar se muere.
Y luego muere tu padre,
un hombre de edad bien avanzada,
con un negro sombrero de felpa, y bigote,
como una despatarrada gaviota blanca.
La familia se reúne, pero vos
no, vos decís: "¡No creo que él esté muerto.
Yo lo he visto. Está frío.
Lo entierran hoy.
Pero, entiéndeme, yo no creo que esté *muerto*!".
Te doy plata para el funeral
y vos vas y alquilas un bus
para la comodidad de todos los dolientes,
así que tengo que darte más plata,
y luego te escucho diciéndome
que ¡rezarás por mí toda la noche!

Y luego vienes nuevamente,
llorando y tiritando,
sombrero en mano, con esa anhelante
cara como un puñado de violetas azules y blancas
en manos de niños, fingiendo
indiferencia al amanecer,
y una vez más yo te financio
una inyección de penicilina
en la farmacia, o una botella más
de un Jarabe Eléctrico Infantil.
O, enérgico, venís a querer arreglar
lo que llamamos nuestras "cuentas",

con dos viejos libros de notas,
uno con flores en la tapa,
el otro, con un camello. Confusión
inmediata. Te olvidaste
de los puntos decimales.
Tus columnas se tambalean,
una colmena de ceros.
Vos susurras con aire de conspiración;
los montos de los números llegan a millones.
¿Son libros de cuentas? Son Libros de Sueños.
En la cocina soñamos juntos
cómo los dóciles deben habitar la tierra—
o muchas hectáreas con minas.

Con bolsas azules de azúcar sobre sus cabezas,
llevando su almuerzo,
tus hijos corren huyendo de mí,
como pequeñas moles sobre el suelo,
o se agazapan entre los arbustos
¡como si yo fuera a cazarlos!
—Imposible hacernos amigos,
aunque cada uno vendrá a arrebatarme
una naranja o un caramelo.

Torcidos entre jirones de niebla,
los veo a todos ahí
al lado de Formoso, el burro,
que rebuzna como una bomba que se quedó seca,
y luego, inmediatamente, se detiene.
—Todos simplemente de pie,
mirando entre la niebla y el horizonte.
O bajando de noche,
en silencio, salvo por los cascos,
bajo una tenue luz lunar, porque
el caballo o Formoso tropiezan después.
Entre nosotros flotan un tanto
grandes, suaves, de un azul pálido,
lentas luciérnagas,
una medusa de aire…

Remiendo sobre remiendo sobre remiendo,
tu esposa mantiene a todos vestidos.

Ella ha estado encima y encima
(mejor prevenir que lamentar)
de tu par de pantalones azul claro,
con hilo blanco, y por estos días
tus piernas son representadas en un plano de costura.
Vos pintas —solo Dios sabe por qué—
la parte de afuera de la corona
y el borde de tu sombrero de paja.
¿Quizás para que el Sol se refleje?
O quizás porque cuando eras muy chico,
tu mamá te dijo: “Manuelzinho,
una cosa: asegúrate de tener
siempre pintado tu sombrero de paja”.
Uno fue dorado un tiempo,
pero lo dorado se le perdió, como un plato.
Otro fue verde claro. De manera nada amable,
por eso te llamé “Chico Clorofila”.
A mis visitas le parecía chistoso.
Ahora me disculpo sinceramente.

Vos, hombre inútil y tonto,
te quiero todo lo que puedo,
eso creo. ¿Acaso no es así?
Me saco el sombrero sin pintura,
metafóricamente, ante vos.
Y te prometo de nuevo mejorar.

(Poemas de *O Resplandor*, de Erín Moure)

Evocación

Tan hermosa como la idea de un hombro,
la superficie de una taza que refleja una espalda,
la piedra espartana confiesa
tercamente desde el miembro muerto.
No era avena molida, esto respiraba.
Se frotó e imploró con las lágrimas del mar
estaba serrado y arenoso,
era una feliz levedad invitando al bárbaro extranjero.

Era hermoso como el hombro de un rebaño,
entre el pasto y los mosquitos,
entre la luz de agosto que dormía en abril
y, y, solo era la palma de la mano de ella.

Transporte geométrico

De cualquier manera que me quede quieta.
Soy el azar.
De cualquier manera soy un lago,
una catarata
penetrando un letal mortero,
penetrando el río pestilente,
penetrando la sequía de las estrellas,
penetrando la blanca y muerta incredulidad,
admitiendo la porfía.
Si fuera solo así de fácil. Sería un faro
en las pirámides.

Sería una pirámide
en dirección a las estrellas.

Autorretrato

Nunca fui tan alta como imaginaste.
El flujo de mi sangre
caía de una palabra.

Asombro personal

Es una orden elevada.
Una frambuesa se enamora de mi mano
también. Cierta sangre fluye hacia afuera
mientras que otra intenta contenerse.

Autodescripción

Nunca sentí todo visible.
Una mancha de sangre,
una cara, una palabra.

Retrato vanidoso

Un pájaro en el serbal el último invierno.
Bajé mis ojos
un momento, no era un animal.
El rojo apretón de las cerezas, y yo mirando,
mi piel reclinada fue hacia arriba.
No pude mirar a un pájaro.

Elegía inicial

III

No se trata del amor de nadie
sino que nadie ha penetrado todavía
el aire de cualquiera atreviéndose lo máximo posible
a encarar enteramente la posible belleza del aire.

La belleza del aire la corona, y yo he sido hecha para saber
esto, aunque es algo que raramente conozco,
a menos que…

IV

Aquí cuando duermo, la conjuro a ella.

Las totalidades pueden invertirse totalmente.
Hay regalos tan desnudos que no puedo oponerme a ellos,
su unión es tan salvaje que no me niegan:

Sentir pena en el No, mientras
se encara firme hacia adelante con un pie en el Sí.
Al lado de ella, encarando totalmente firme su totalidad,
el No y el Sí explotan en el aire.

Así que no duermo más aquí,
íntegra y pura con barbarie
en el rostro sin albergue aunque con un puerto.

Y cuán ciertamente lo bárbaro me puebla
en el gesto de su hombro. Seguramente tal como ella se desnuda
el gesto de su hombro.

Si Nietzsche no lo ha notado. Yo soy
la pena que encara el vacío.

Pero mejor será hacerse madura y dormir—
aquí, sí,
en la diversidad de los posibles aterrizajes, dormir—
mi rostro incipiente con el cine
y muy lejos de un film,
que nunca ha vestido un amanecer nietzscheano
y nunca ha querido más que ahora alcanzar la cola
de un cometa.

Soberano

Mi rostro es el trono de tu somnolencia
o tú que reinas
Mi palabra es el pan oscuro de tu ansiedad
o tú que reinas
Mis ojos te coronan donde tú
reinas
Tú haces mi sábado tu domingo
y oh…! tú reinas
El tiempo en el que me inclino al lado tuyo es tu regalo
y en el que caigo bajo tus riendas
Tu tristeza me permite levantar la tiza de la lluvia
del amanecer
Tu lejana pradera es mi trigo mortal
o tú que reinas

[2013]

Lecturas y Reseñas





La poeta más lúcida y sensible del Oriente

Juan Carlos Ramiro Quiroga (alias el ciudadano K)

Sobre Fábulas de una caída (2007)

Recientemente será difundido en las librerías Lectura de la sede de gobierno, en La Paz, el poemario Fábulas de una caída de la poeta más lúcida y sensible del Oriente boliviano.

1. Por fin y después de un año, *Fábulas de una caída*, el poemario ganador de la primera versión del Premio Nacional "Noveles escritores" 2007 de la Cámara Departamental del Libro de Santa Cruz, se difundirá en los estantes de las librerías Lectura de la ciudad de La Paz.

2. La información fue proporcionada al ciudadano K por la autora de dicha obra, Emma Villazón Richter (25), quien precisó que *Fábulas de una caída* estará desde esta semana en venta en las librerías de Lectura.

3. "Recién los de Cámara Departamental del Libro de Santa Cruz se movilizaron (para difundir y promocionar mi libro en La Paz)", aclaró Villazón.

4. En 2007, los especialista en letras Claudia Bowles y los poetas Reymi Ferreira y Pedro Shimose, jurados del Premio Nacional "Noveles escritores" 2007, decidieron otorgar el premio único e indivisible, por unanimidad, al libro *Fábulas de una caída*, firmado por el seudónimo "Joyce Brabner" de Emma Villazón.

5. Además, Villazón obtuvo un premio monetario de Bs 8.000.

6. El libro recoge 25 poemas en los que se pueden reconocer influencias que van desde Dickinson y Plath hasta Ocampo y Bolaño.

7. "Los primeros poemas del libro son herméticos y románticos, mientras que los segundos son más narrativos", comentó al diario *La Razón* la autora, que es licenciada en Derecho y estudiante de Filología.

8. El portal *El Nuevo Día* anota que Villazón nació el 4 de enero de 1983.

9. "Hija de Rubén Villazón y Emma Richter, ambos abogados. Es hermana de Erwin (su mellizo) y de Juan Pablo (19). (...) Es licenciada en Derecho y estudia el 3er. año de Filología Hispánica. Actualmente hace un diplomado de lenguas indígenas del oriente, el mojeño trinitario", agrega.

10. Durante su participación en la lectura de los Poetas No en la Feria Internacional del Libro de 2008, Villazón comentó al ciudadano K que no se ha vendido ningún ejemplar de *Fábulas de una caída* en la ciudad de Santa Cruz de la Sierra.

11. "Tengo más lectores en La Paz que en Santa Cruz", apuntó.

[La Paz, 6 de septiembre de 2008]

A manera de prólogo o entusiasmo previo

Cé Mendizábal

"Recuerda, recuerda, siempre / tuvimos la piel de lo animal"
Emma Villazón, *Lumbre de ciervos.*

El tiempo, el oscuro alud de Heráclito —variando un poco el verso de Tamayo—, habrá de confirmar a *Lumbre de cierv*os como uno de los poemarios más brillantes de esta parte del mundo en los últimos tiempos. De un dilatado tiempo, en rigor. Y perdón por la amplia redundancia. Por lo manidamente circular. Y perdón por el entusiasmo. La emoción, esa vieja que tantas veces lleva a la extravagancia, me arrastra de la mano cuando leo los primeros versos: "Ubica la hija el cuerno / lo tañe distribuye peces en tono alto", y me tiene así, tomado, aunque mejor debería decir embebido a lo largo de muchas páginas.

¿Y qué decir de "Ubica la rauda el trueno lo acoge / se dedica a raspar y raspar con él en lo seco / hasta que avizora incendios emanaciones"? Emma Raquel Villazón, la dueña de las líneas aquí citadas, la dueña del epígrafe de inicio, la re-creadora de esta poética que se lee y se mira con una mezcla de admiración y asombros de distinto ropaje, no solo raspa y raspa sobre un lenguaje de variada hondura y densidad, sino que además comprime y estruja la sintaxis —como para decirnos que el laberinto es el sueño de la línea recta—, incursiona en lo hermético como para decirnos que es necesario voltear y lanzar las piedras al aire para descubrir sus sentidos y nuestro sentido. Otras veces solo repite, y con esto quiere hacernos saber que el marasmo en el que solemos vivir requiere que algo o alguien nos llame dos, tres, cuatro veces para que se deshagan los maleficios. Las cosas —las palabras— van cobrando vida hasta alcanzar un rango autónomo: ¿quién habla aquí?, se pregunta la poeta al final del poema "Un horizonte: una mano". "Ni la autora lo sabe", se responde ella misma. Ese es el punto, el paroxismo y el éxtasis que alcanzan los objetos, los seres, las partes del cuerpo y las propias palabras: el gozar de una vida de la que solo intuimos, a golpe verbal, a golpe de *imago* una que otra respiración, uno que otro movimiento. "… por eso intocable que se aspira rozar / desde la acequia a la neblina que apacienta / el cuello del valle", dice Emma Raquel y la sospecha se nos muta en certeza.

Estas vastas operaciones poéticas se realizan con naturalidad, pero también con dolor e insistencia: "raspar y raspar con él en lo seco", nos dice la poeta. Y cuando saltan "los incendios", "las emanaciones", sabemos que los poderes fiados aquí han sido debidamente correspondidos y por un momento —que en este lugar, o donde sabe el lector, goza de un rango de eternidad— se ha cumplido con la vieja tarea del poeta, de hacer poética la realidad:

"Si una
solo quiere hablar
como ir a la guillotina
de lo sublime
y no puede mirar siquiera a los ojos

de su interlocutor traidor
a pesar de que se cree
la poeta que arroja su propia casa
por la ventana, la que desgarra
la dignidad de la piel como un vendaje,
la conocedora de los sesos antes de que parlen.
¿De qué dureza hablamos, entonces?"

Festín entonces. Fiesta. Tiempo sin reparos que Emma Raquel nos obsequia a manos llenas.

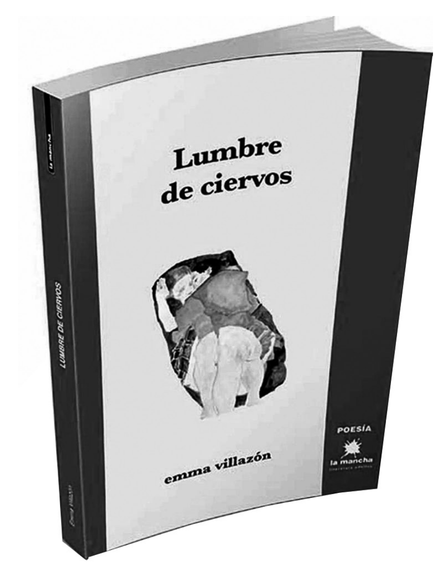
Otro de varios puntos muy altos: hacia el centro del libro, la poeta ha incluido una carta de Marina Tsvetáieva dirigida a Rainer Maria Rilke, donde aborda el tema de la nacionalidad. El asunto es de vital importancia y quizá nunca mejor atendido que aquí: "Te conviertes en poeta (si acaso es posible convertirse en él, si no se es desde el nacimiento), para no ser francés o ruso, para ser —todos. En otras palabras: tú eres poeta porque no eres francés", dice Tsvetáieva a Rilke.

La nacionalidad excluye mucho, muchísimo más de lo que incluye. El poeta, en algún momento de su prolífica vida, se deseará esquimal o polaco o japonés y lo será, con plena seguridad, hasta la hora aciaga en que alguien pretenda recordarle su nacionalidad: esa roca a la que ha aprendido a amagar, pero que le persigue flotando por encima de su cabeza, a la espera de poder aplastarlo otra vez. "Marina tu oído es el cuenco donde mis brazos se multiplican se desarman / bailan / y te besan", le dice Emma a Marina Tsvetáieva esa (otra) "cierva fugada de sí", en uno de los poemas más conmovedores del libro. Marina Tsvetáieva es, sin vuelta, la poeta que reclama la universalidad del poeta. Una universalidad que Emma Raquel Villazón adscribe desde la primera a la última línea.

La Paz, octubre de 2012.

Lumbre de ciervos… en la caverna

Marcelo Villena



En la epístola XV de las *Heroínas*, Safo empieza preguntando a Faón si era cierto que, cuando vio *la letra de* su *estudiosa mano*, la reconocieron sus ojos en seguida. ¿Cómo reconocerían los nuestros la que escribe en *Lumbre de ciervos*? ¿Bastaría el título? ¿O habría que seguir los poemas, las iluminaciones, los epígrafes, el fragmento de una carta para empezar a ver cómo todo esto se trenza en tres momentos, entorno a un dibujo de ciervos en combate? La mano de Emma Villazón no deja ningún cabo suelto, y enseguida su lector verá al menos unas huellas.

Primero, las de un viaje: la travesía *de la hija*, de *la rauda*, la *que se va*, la que atraviesa incluso el "Deslumbre migratorio" desembarcando y negándose a desembarcar. Segundo, las de una suerte de interlocución desde la escritura (las "Otras cartas de ciervos a poetas"), una interlocución que también abraza, con diez poemas, cierto "Erotismo de pelaje oscuro". De modo que en tres momentos su lector verá también una huella con cinco puntas. ¿Un cuerno de ciervo, una mano? En todo caso verá una huella en ese lugar del que es cuestión desde el primer poema: *Ubica la hija el cuerno / lo tañe… Ubica la que amanece el cuervo / lo blande y en lumbre nace su espada… Ubica la rauda el trueno lo acoge / se dedica a raspar y raspar con él / en lo seco hasta que avizora…*

El lector reconocerá entonces esa letra leyendo a Emma Villazón al pie de la letra: allí donde esa mano *raspa* más allá o más acá de la alegoría o la metáfora. En el *alba de las imágenes*, podría decirse, o sea en incisiones sobre baquetas, piedras o pedazos de hueso, series de trazos que escandían cantos fúnebres y cantos de caza, figuraciones rítmicas, símbolos fálicos y arcos de vulvas que, más tarde, el arte paleolítico figurará como representaciones humanas y animales –de ciervos, por ejemplo. Pasando del cuervo al cuerno, del cuerno al trueno, *Lumbre de ciervos* recuerda así que lo esencial radica en esos trazos, grafemas y grafías en las que se gastan los cuerpos. Dado lo seco de la situación actual, para empezar: olvido de lengua materna y del propio origen que atraviesa la *que se va*, olvido que atraviesa excediendo incluso el "deslumbre migratorio" si éste se vuelve origen o destino, fatalidad o certeza identitaria. La mano que raspa es también política, entonces, borra "Líneas sobre la tierra":

> *Nudo*: Los mercaderes creen en el origen, en la perpetuidad
> de la economía familiar, confían en que traspasan
> horizontes sobre caballos coherentes.
> *Nudo II:* Los mercaderes creen en ellos mismos,
> Lo que es lo mismo que decir en el mercado pero como principio infinito.

De modo que la mano raspa también en vista la situación moderna (Didi-Huberman): de una pérdida del origen en un sentido metafísico, de una pérdida asimilada rápidamente a una pérdida

de sentido en general (la versión postmoderna), o de una pérdida de autenticidad vista desde la añoranza y la nostalgia del origen. Siguiendo a la que desembarca *recontrametida entre buques –pujando qué*… preguntándose *por qué*, raspa incluso la advertencia de Blanchot en el epígrafe (*nacer significa un acontecimiento infinito*), pero también la crítica exigencia de Benjamin: origen no como principio o fuente de la que vienen todas las cosas, origen como catástrofe, al pie de la letra, torbellino que altera el curso del río, que hace surgir los cuerpos sumergidos, que los restituye de golpe, momentáneamente:

de secretos en secretos (en la boca)
con rasgaduras tensión volteretas
asoma pronto un horizonte (frío) una
mano (pez) que entra lúbrica ahí

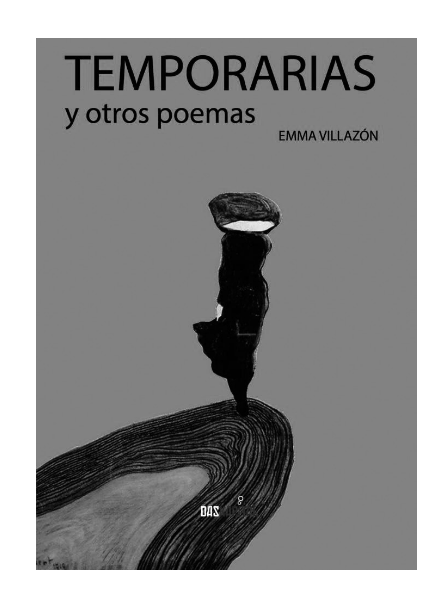
El lector verá entonces que la mano raspa y raspa una apertura, un surco donde los cuerpos entran y salen y ni la mano sabe quién allí habla. Como si en *Lumbre de ciervos* en verdad no fuera cuestión de lengua ni de palabra. Lo que también se ve en la carta de Marina Tsvetáieva a Rilke: *La poesía es una traducción de la lengua natal a otra… Para el poeta no existe lengua materna. Escribir versos significa traducir…* Entre la lengua natal, inexistente, y cualquier otra lengua, *Lumbre de ciervos* ilumina así una pregunta. *¿Por qué el poeta quiere mirar y tocar la palabra?* –se lee: con Saenz, con Barthes. Volvemos entonces al lugar que aparece desde el primer poema. Allí donde el lector habrá reconocido una *estudiosa mano* que *se dedica a raspar y raspar con él / en lo seco hasta que avizora*… A raspar y raspar esos trazos que desde el paleolítico escanden un canto a los muertos, preparan la caza, miran y tocan cuerpos que se tocan.

[La Paz, 2013]

¿Serás vos cimbrándome la memoria?

presentación de *Temporarias y otros poemas*, de Emma Villazón

Marcela Rivera Hutinel



"*El poeta teje vestidos de seda con gusanos*", anotó Wallace Stevens, entre las reflexiones deshilvanadas que fue dejando en sus cuadernos. El poeta norteamericano, al igual que Kafka, o que Pessoa, perteneció a la estirpe de los escritores que lidiaron durante el día con los ropajes grises del funcionario, respirando con dificultad el tedio uniforme de la oficina. "*Entre negocios"* (24), con "*carpetas cercando miradas*" (34), "*bombeando planilla tras planilla*" (12): las señas que va dejando *Temporarias* nos anuncian que Emma Villazón también es parte de esta estirpe de poetas confrontados al tiempo funcionario, criaturas bifrontes que afirman la llegada de la escritura con los restos del "*día canalla"* aun mordiéndoles la punta de los dedos. Las larvas que Emma coge entre sus manos —para hilvanar con ellas este libro de pulso inusitado— crecen en los "*abrevaderos de pantalla*" (27), entreveradas a las cadencias monótonas de la labor, adosadas a la venta cotidiana de la fuerza. La imagen de "*la pc en el abdomen*" (29) nos advierte, sin embargo, que ya no nos hallamos en las estancias de traje negro y libros de contabilidad que retratara Pessoa en su escritura del desasosiego. La poeta nos sumerge en ese nuevo reducto del trabajo precario —aquel que Negri y Lazzarato, azuzando a los espectros de Marx, han definido con el concepto de *trabajo inmaterial*—, esa *fábrica difusa* en la que imperan las cuadrículas de excel y los sindicatos, como dice un verso del poema "Antecedentes", *mueren en su propio amanecer* (20). Para estos obreros de nuevo cuño no habrá derecho a huelga porque la voracidad maquínica del capital ha encontrado el modo de hacer que, en estas inéditas cadenas de montaje, trabajen hasta las palabras, convirtiéndolas a ellas también en *temporarias*. Recojo estos versos de los poemas "Antecedentes" y "Las operarias": "de los ochos tipos de preguntas / propuestas por el discurso del análisis / hacen 45 por día, nunca menos / siempre más, mandó la ejecutiva. / En la media luna no se habló / de contratos, bonos, ni plazos / (el sindicato murió en su propio amanecer)" (…) "es sencillo en manos de unas operarias / los ejercicios crecen para pequeños escolares / plataforma educativa en línea con antenas / ofrece contenidos recursos tareas pruebas / *el cauce del decir atrapado por empresa*" (20, 25).

En el primer poema de *Temporarias*, titulado "Cuadrícula y estrellas", son los rostros trabajados por este nuevo orden del trabajo —procesión de seres que recuerda la fisonomía alucinante de las cabezas formadas con hortalizas de los cuadros de Arcimboldo—, los que hacen pasar de contrabando el *deseo del poema*: "caras de anchoas zanahorias zapallos / son los personajes trabajados por jornada / nutridos por el zumo de vidrieras en fila; / entre ellos, una murmura inquieta sin nombre / aplastada: *y bien, seré la cazadora de latidos, / una mosca que ronde por sudores como estrellas opacas"* (11). La poeta-trabajadora no solo presta oídos a su propia síncope, acerca asimismo el oído a la "caja de resonancia negra" (12) que *arrastra cada uno* de sus compañeros de labor, pero su escucha no se deja

aletargar por la letanía de la tragedia, procura expandirse más allá del rumor acre que dejan en la garganta los sedimentos de la diaria expropiación: su tímpano sabe reír, tiene la jovialidad de aquel que puede "*hacer bailar su mirada en las horas*" (14). Si tuviera que prender una de las hebras singulares de la poética pensativa que se abre paso en *Temporarias*, comenzaría por esta: la de su lúcida risa, que agrieta y acaricia las múltiples voces que traman la *polifonía de las ruinas* (12) que asoman en este nuevo paisaje de la producción del capital. Leemos en "Retrato de una": "ella creía haber *enmudecido la contingencia* / pero nuestras espaldas (la de ella, la mía / y la de otros) seguían trabajando / el fuego de la memoria de cada día: *racimos de debacles y elevaciones*" (15). Y luego, en "Retrato de otra": "No hay tejido humano / que no esté *entre negocios* / datos o números   y no / *escriba por el otro lado*: / me niego a ser vaca de empresa griega / y lo grite con los gestos hacia el vidrio, / sin palabras, mostrando los dientes y el pelo sucio: / me niego a ser vaca de empresa griega!!" (24). *Escribir por el otro lado, sobre el otro borde*: los poemas de *Temporarias* atestiguan la incisión de esa otra grafía que labra los cuerpos del trabajo, pequeños avisos de incendio que despuntan en esas espaldas encorvadas como metal maleable. Según afirma Gilles Deleuze, reflexionando sobre las potencias de salud de la literatura, "*se escribe siempre para liberar la vida allí donde esta presa, para trazar líneas de fuga*". El filósofo francés también recuerda que las posibilidades de existencia que el flujo de esta escritura derrama pueden ir hasta la *invención de un pueblo que falta*. Es esta *invención* la que presiento deslizarse en el poema "Ventanas voces sueños". Lo que comienza a oírse gota a gota, como los indicios tenues de una "lluvia asfixiada" (14), en el decir del deseo de una, luego de otra, y de una más de las operarias de esta fábrica de cadencia metálica y contornos imprecisos, se transforma de súbito en el vendaval de un nosotras, de un *queremos* que descubre un deseo conjugado en común: "(…) parece que desde el corral de cada una / no se ve hacia fuera; parece que sí, / dice otra: quiero ese buitre de ahí, / dice una; quiero esa fiebre letal / dice otra; quiero que llegue la cogida / de lo incontrolable y su despliegue; / quiero que el viento me empuje y bese (…) queremos que el motor del día se accidente / queremos correr cual agujas febriles fuera del reloj / queremos andar sobre escombros de días útiles muertos" (32).

Cuando estas potencias que extrañan, desestabilizan, alteran la *servidumbre maquínica* de la labor, se dejan decir por la palabra poética, como sucede a través de *Temporarias,* el lenguaje mismo se muestra insumiso al *cauce fabril* en que se ha visto apresado. Leemos en "las operarias": "y es sencillo sencillo el cauce del decir nunca es atrapado / las palabras no son nueces manejables acabadas / acumulables (…) y es sencillo sencillo las palabras no son cosas / son nubes" (25). *Dar un cuerpo nuevo a la lengua, inventarle otra piel*: es en ese gesto que Jacques Derrida cifra el acontecimiento de la poesía. Él, que ha leído a Mallarmé, a Celan, a Hélène Cixous, rescatando el modo en que estos poetas encintan, entallan, marcan la lengua, me acompañaría en el asombro ante la manera en que *Temporarias* desbarajusta el uso del lenguaje, liberando a las palabras de su corteza de operarias del sentido, de jornaleras del enunciado lineal con desarrollo simple. Leemos en el poema "retrato de mar": "subió la noche   y estás / tan abajo rinconcita cuchicheante / pensando dibujando disparates / (…) soterrada máquina averiada de mar / chiste que hace círculos trémulos en el día / subió la noche áspera   escucha   es-/ cucha   *es hora de tijeretear lenguaje* / con tu cuerpo de estrellas puntudas" (31). Tijeretear, romper la cadena de ensamblaje, para que las palabras temporarias se deslicen como nubes que anuncian la inflexión del tiempo, esto es, la posibilidad de un tiempo

otro, "fuera del reloj": ante la pregunta ¿qué hace el poema? —no ya "qué dice"— (pues ante esta interrogación el poema ríe y "dice que es el poema y que HABLA y PASA", como recuerda la poeta en *Lumbre de ciervos*), diríamos que en *Temporarias* tiene lugar una experiencia de la errancia del lenguaje, y que en este *desvío del decir* el poema escribe *el tiempo como inflexión*, como desviación. Es así como Maurice Blanchot define el habla poética como *desvío*: "Por eso presentimos por qué el habla esencial del desvío, la 'poesía' en el giro de la escritura, es también habla en que gira el tiempo, diciendo el tiempo como inflexión, esa inflexión que se vuelve a veces, de modo invisible, revolución".

Este pasaje, que extraigo de un ensayo titulado "La pregunta más profunda", me permite retomar una última hebra de la compleja filigrana de *Temporarias.* Ella nos remite a la cuestión de la pregunta. Blanchot dice en ese texto que "*la pregunta es el deseo del pensamiento*", pero que la respuesta es el devenir desventurado de ese deseo. "La respuesta —dice— es la desgracia de la pregunta". En el poema "Antecedentes", la ejecutiva que ordena hacer 45 preguntas por día —"nunca menos, siempre más"—, dictamina esta desdicha como si fuese una sentencia: "todas las preguntas deben tener respuestas" (20). Pero la poeta-insumisa desobedece, y sus cuestionarios son desechados, rechazados como mercancías estropeadas, "gaviotas machucadas" (12) incapaces de maniobrar en el cielo del intercambio. Los poemas "[Cuestionario rechazado]" y "[Cuestionario rechazado #2]" aparecen como los despojos, los siniestros, del trabajo temporario. Más en ellos escuchamos, en su reverso, el *derecho a reír* que el poema se prodiga, el disparate que desencaja el mandato que ha puesto a trabajar de ese modo a la palabra. El suyo es otro vuelo. Leemos en "[Cuestionario rechazado #2]": "¿Qué es la exactitud? (responda sin rodeos) / ¿qué entiende por 'el acto de conocer'? / (sea riguroso/a; no use mapa ni escuadra) / si un día de estos, de su sombra floreciera un pez / con miedos / ¿qué es lo que conocería en ese instante? / ¿qué es lo que no conocería?" (33).

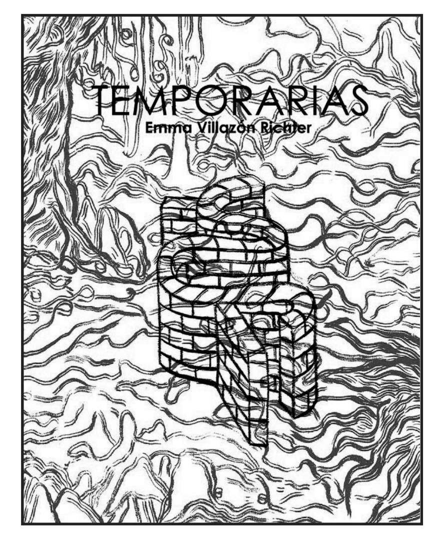
Ante este nuevo *libro de las preguntas* ("*el libro del hombre es un libro de preguntas",* dice Derrida leyendo a Edmond Jabès) no puedo dejar de reír y de temblar. Y me pregunto de dónde proviene esta risa, este temblor. Y en un responder que no vale por respuesta, sé que proviene de ella, de Emma, del poema que ella escribe. Entonces le dirijo la misma pregunta que *Temporarias* hace a una hoja de arce, hoja roja, estrellada, de otoño, recién caída. Emma, "*¿serás vos cimbrándome, cimbrándonos la memoria?*" (27).

Santiago, junio 2016.

… corriendo con mis poemas/ hacia alguna parte.

A propósito de *Temporarias* de Emma Villazón

Pamela Romano



A

El libro en verdad es *Temporarias y otros poemas. Otros poemas* pone de manifiesto la interrupción del proyecto de escritura por la muerte de la poeta en agosto del 2015 —*una interrupción doble*, precisarán los editores (Marcelo Villena, Mónica Velásquez, Giovanna Rivero y Andrés Ajens) cuando se refieran al libro que vio la luz en dos ediciones, la boliviana (La perra gráfica) y la chilena (Das Kapital). En *otros poemas*, además de rastrearse ya una lectura (que quiere escoltar y hacer eco a la escritura en preparación interrumpida de la poeta, y en procura de mostrar la doble abertura del libro), se enseña "lo excluido" del proyecto con estatus de continuación o germen del delirio visceral de la poética de *Temporarias*, delirio que ahonda sobre el problema que supone la urbe, y es dirigido a la lengua y a la mirada de la poeta y sus lectores. Si se incorporan *otros poemas* no es sino para colaborar en la delimitación de la experiencia en la ciudad moderna-postmoderna-de-tiempos-sobrepuestos de la trabajadora temporera, tema en el que excava el libro.

Había que enterrarse/ y salir caminando[1], *Sacarse los huesos y vivir*[2], *lo recuerdo bien todavía,/ me perdí y no toco ni mis cabellos*[3]. En varios momentos se identifica la experiencia en la ciudad como la de una profunda contradicción y desencuentro. La experiencia urbana es profundizada desde *otros poemas*, por ejemplo en aquel poema irónicamente nostálgico y alucinatorio dirigido a la primera máquina hiladora con nombre de mujer "Jenny" que optimizaba la producción por el reemplazo de la fuerza manual de los trabajadorxs. Germen o continuación, aparece el rastro de los hilados culturales de la poeta que, a lo Benjamin, reporta reflexiones históricas (materialistas) de ida y vuelta para la poesía. Este proceso es evidenciado a partir de la "ampliación" que supone *otros poemas.* En el poema en cuestión, la inserción de Jenny en la fábrica provoca un irremediable (des)ajuste en el imaginario y praxis: *Hoy ya no regamos los infinitos campos, / sino unos largos dedos eléctricos de araña ciega*[4]. Aquí el cambio material es sustantivo y es un shock, un trauma en el cuerpo y su *velocidad*. Históricamente este cambio incitaría la primera huelga sindical en Inglaterra; poéticamente, y en sofisticados tiempos de *dedos eléctricos* en *retweet*, esta experiencia insiste *sobre* la memoria cultural de la poeta, presuntamente hasta el delirio. Emma expresa este deseo de manera explícita en un documento (carta a jurados de un certamen literario) incluida en las ediciones de *Temporarias,* donde aclara que

[1] Villazón, E. (2006) *Temporarias y otros poemas*, Santiago: Das Kapital, p. 28.

[2] Ídem.

[3] Ídem, p. 21.

[4] Ibíd., p. 50.

su proyecto de escritura es conducido y operado por el delirio, y es su deseo ver afectado de manera radical el lenguaje[5].

> "Si logramos hacer llegar los trenes a la hora en punto, habremos dotado a la humanidad del instrumento más eficaz para la construcción del nuevo mundo." Y este medio se llama cronopolítica. No era aún la cibernética, sino la cronopolítica. A partir de ese momento, se produce una pérdida de afecto por el terreno, por no decir del territorio, y de ahí el comienzo del fin del campesinado y de la oposición campo/ciudad a favor de la última, el gran drenaje de las poblaciones rurales hacia las ciudades industriales. (Virilio, 21, *El cibermundo*).

En *Temporarias* la voz poética también es la de una migrante —lo sabemos a partir de esos *otros poemas*—, lo que resuena con aquello que sugiere Virilio, el urbanista pesimista, que el revés necesario e intrínseco de la experiencia citadina es la experiencia de extranjería. La voz poética no deja de ironizar al respecto: *érase una campesina maquillada/ que se hizo astronauta al pasar la frontera.* Esa campesina, puntualiza, *va con una sonatina boliviana*[6] y, un poco más acá de la inevitable coreografía patriótica, sabemos que vocifera su demanda marítima.

y destella el destierro que cruzamos
viajes al gran santiago para vender las pupilas
viajes de regreso con el hígado ardido
siempre bajo silencios que guardaban nieve[7]

virutas vaho golpes van a manos
al salir o entrar a calles polvo
de tripas acaso pero
las palabras qué son[8]

Atravesar la ciudad es el movimiento base, es el trazado necesario para la escritura que no deja de sobreponerse al *vender pupilas.* El movimiento veloz del mercado en que el salario, la faena y el tiempo, para las temporeras, no deja de especularse, está íntimamente ligado a la escritura de poemas. ¿Escritura y transacción pueden acaso equiparse, pueden ser operaciones análogas u homogéneas? Esta sobreposición no es sino un cruce y choque de tiempos disímiles que el mercado normaliza, que la poeta delata sosteniendo en el cruce *pero/las palabras qué son*. Al cruzar la ciudad quizás alguna palabra pueda alcanzarse o posicionarse ágil y ligeramente, destellando, para la poesía.

Jeden Morgen, mein Brot zu verdienen
Gehe ich auf den Markt, wo Lügen gekauft werden.
Hoffnungsvoll
Reinhe ich miche in zwischen die Verkäufer.
(Brecht)[9]

[5] Ibíd., pp. 58-59.

[6] Ibíd., p. 41.

[7] Ibíd., p. 35.

[8] Ibíd., p. 35.

[9] Todas las mañanas para ganarme el pan/ voy al mercado donde se compran las mentiras. /Lleno de esperanza/ me coloco en las filas de los vendedores. Brecht, B. (2002) *Ochenta poemas y canciones*, Jorge Hacker (trad.), Buenos Aires: Adriana Hidalgo, p. 150.

La escena de la compra y venta, en que la relatividad y variabilidad de la verdad es funcional al mercado, resuena en la ciudad de Emma y se explaya ejemplarmente en algunos poemas, poemas que parecen cristalizarse —también trisarse— *cuando* o *en el momento* en que se atraviesa ese espacio denso en partículas —*polvo de tripas*— que es la ciudad. Atravesando la ciudad, la voz se hace instantánea, rápida y, en últimas, dispuesta definitivamente a la *bifurcación*. Parece construirse así la polifonía en este libro.

trabajar, entonces, es probar retirar tu mirada de un
calculado vacío de bujías   y llenarla de encaminarla a

(no, no
es   r e t i r a r   t u   m i r a d a
de un
es   m o v e r l a
de   una silla
h a c e r l a   *b a i l a r*
                                      en las horas)[10]

El tratamiento sobre las voces (o la voz reflejante, mercante) es lo que perfila el desencaje continuo del lenguaje a favor de las palabras que para la poeta no son intercambiables ni negociables, las palabras para la poeta *no son cosas /son nubes.*[11]

Así expuesta, basada además en la *experiencia* (hecho remarcado en el testimonio de lectura de Oyarzún en la edición chilena de *Temporarias*), la escritura aparece como un gesto decisivo de sobrevivencia. Las voces de las trabajadoras deliran, están al acecho del canto, (se) vociferan; las mercancías por palabras aparecen instantánea y sintácticamente "fallidas", con intenciones claras de liberarse. *Bifronte* así suena:

si diversas carpetas cercando miradas
todas digitales porque los papeles ya estorbo
el mar clamando fecundos misterios, junto con
protestas de pesca, el mar flameando desde una vacación

el acto más límite: orgasmos, pulpa
si multitud de carpetas, la cabeza se abría
se bifurcaba, era jardín de senderos con un polen[12]

La *experiencia* aparece como revés de la escritura y el llamado vital del cuerpo —orgasmos, pulpa— se hace evidente, potencial. Es incuestionable que escribe un cuerpo, un deseo, lo que se potencia

[10] Villazón, E. (2006) *Temporarias y otros poemas*, Santiago: Das Kapital. p. 14.

[11] Ibíd., p. 25.

[12] Ibíd., p. 34.

aún más cuando en el corriente de nuestra lectura ese cuerpo (imaginado) está irremediablemente ausente. La ciudad es atravesada, no para re o des territorializarla, más bien para ver emerger de ella *lo no dicho que crece arbóreo*[13], especie de ecología poética en procura de un milagro, uno mustio y natural —aunque no gratuito ni sencillo.

B

En el delirio de la lengua —y de la mirada; tras o dentro, pero intermediando, un cristal. El cristal o vidrio que es ingenio definitivo de la urbe y es signo de algo que Benjamin reconocía como *enemigo del misterio,* y en relación directa con *la propiedad*.

> tras el vidrio o dentro del vidrio
> es puro viajes notas convencimientos
> de metas placeres: nadie está perdido
> nadie habla con la tarde desde su axila
> nadie se para al borde de sus propias cataratas
> nadie intenta saltar más rápido que el desgaste
> nadie muestra su tambor y va con él hasta su extremo[14]

El lugar desde donde se escribe supone una radical voluntad y autoconvencimiento porque no hay nadie, nadie aquí, tras o dentro del vidrio, que muestre su potencia resonante de individuo y sea *alguien*. La voz poética, además de revelar el claustro diáfano de aquel mundillo mercante, exige a ese mismo mundo todavía el misterio y una posible "aparición", desde los mismos formatos sintácticos y carpetas cercando miradas que su trabajo estandarizado le suministra:

> si un día de estos, de su sombra floreciera un pez con miedos,
> ¿qué es lo que conocería en ese instante?
> ¿qué es lo que conocería? [15]

¿Hace estas preguntas la voz —y otras tantas— a quién exactamente?, ¿se dirigen a ese *nadie* colectivo y en tercera persona que está tras o dentro, libre o detenido? Lo cierto es que en *Temporarias* asistimos a estas preguntas que, dirigidas a *nadie,* se vinculan a una insubordinación que se fundamenta en hacerse cargo del peso de una voz, de la densidad de una mirada, de hacerlas *bailar/ en las horas.*[16]

> Una mirada desde la alcantarilla
> Puede ser una visión del mundo
> La rebelión consiste en mirar una rosa
> Hasta pulverizarse los ojos
> (Pizarnik)[17]

[13] Ibíd., p. 16.
[14] Ibíd., p. 52.
[15] Ibíd., p. 33.
[16] Ibíd., p. 14.
[17] Pizarnik, A. (2002) *Poesía completa*, Barcelona: Lumen, p. 125.

Posicionar los ojos es una maniobra poética, por tanto una decisión política, para Pizarnik una rebelión. La voz donde interfieren distintos tiempos, el tiempo existencial, el tiempo eficaz —el del trabajo—, el tiempo histórico y el tiempo íntimo, se pregunta en *Temporarias, qué viene a las manos qué / a los ojos*.[18] Una manera de buscar lo invisible por verse, o esas nubes que no siendo cosas son palabras —para la poeta. Porque justamente la omnividencia de occidente y la sobrevigilancia tecnológica no hacen sino oficializar el rechazo por lo invisible que puede, sin embargo, alzarse como un árbol. Lo invisible se alza y también *lo no dicho;* la voz pregunta *¿a quién le pertenece el silencio?*[19] y en esa pregunta radica el corazón de esta poética.

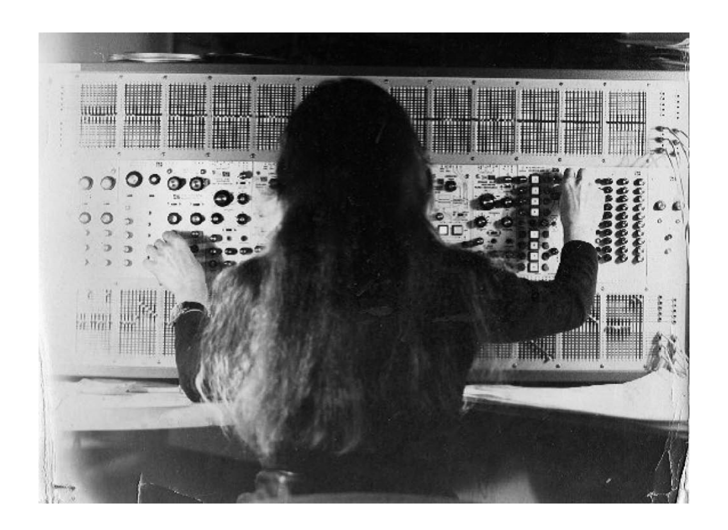
El fuerte latido y galope de *Temporarias,* al ras, pone otra vez sobre la mesa el problema de la relación siempre desigual entre escritura y trabajo, tema fundamental para las mujeres escritoras del XX, y reflexión de trinchera que aún permanece por la independencia de estilo, voz y corporeidad. En el documento anexado a *Temporarias,* Emma nombra a muchas de estas mujeres; por mi parte añadiría a varias otras, de cajón a Woolf por tu reflexión temprana acerca de la relación entre escritura y pobreza en su bello ensayo *A Room of One's Own*, a de Beauvoir, a Carson, a Angela Davis (por su pensamiento acerca de la liberación permanente como única posibilidad de libertad), y definitivamente a nuestra Hilda Mundy invisibilizada en su época, incuestionable para la literatura nacional moderna. Emma fue estudiosa de Mundy y la vanguardia, resultado es su tesis de maestría elaborada en Chile, de urgente publicación en Bolivia.

El problema de ser escritora y relacionarse con el mercado, muy puntualmente desde la poesía, es un tema que está presente desde los primeros poemas publicados de Emma, poeta que desde su siglo XXI se integra a este inmenso y fundamental devaneo y contienda. En *Fábulas de una caída* (2007), su primer libro, releo un poema que cuelga de un hilo que lleva a la enarbolación de *Temporarias* (es un montaje, una "hipótesis"), donde casi es visible la escena en que la hija conversa con la madre acerca del trabajo y la poesía, y la madre le dice: *No sé lo difícil que sea para vos/ escribir y trabajar en estos tiempos/ pero si es necesario/ debes sobornar al sol*. Eso le dice la madre (de ese entonces) a la hija. La hija y la poeta (de ese entonces) ya atravesaban un territorio, *me quedaba con los ojos abiertos de ciega* —escribe, atravesando— *y me imaginaba corriendo con mis poemas/ hacia alguna parte.*

De la poeta ahora que corre el 2017 no se sabe mucho, es mezquino lo que entrega la muerte. Lo que entrega la poesía destella, y da para rato.

[18] Villazón, E. (2006) *Temporarias y otros poemas*, Santiago: Das Kapital. p. 30.

[19] Ibíd., p. 23.



Réplica de transmisión:
máquina de palabras a Emma Villazón

Daniela Catrileo

Hace un tiempo atrás, en la imposibilidad súbita de escribir sobre Emma comencé a obsesionarme con sus palabras. Esto a causa de una petición desde Bolivia el año pasado. Aquel encargo se vinculaba en reconstruir aquella hoguera que se volvía prontamente ceniza. Sin embargo, me parecía irrealizable en la práctica transferir a escritura, la madeja oscura que tenía en mi cuerpo. Es por esa primera motivación del luto, que retomé una y otra vez los versos, apilando texturas mientras deshilachaba retazos, intentando aunar coincidencias en conjuntos que encerraba con lápiz grafito.

Subrayando, tachando, anotando manuscritas a pie de página, a modo de conjuros. Trazos más que escrituras, grafías y garabatos delirantes, apuntando sólo ante aquella inabordable condición de albañil de sílabas. Más bien, engendraba el ademán de inventar una estructura de fonemas que pretendían articularse para arrimar aquella voz, pero se iba prontamente diluyendo en el ruido del movimiento.

Ante aquella demanda me fui avecinando frente al susurro dominante de la seña y del silencio, que bajito me proponía ir más allá de levantar las vigas, hasta hundirme, profundamente en la gradación del polvo que aún ardía y arde desprendiendo la estela de su composición.
Aquella brasa que calcina y destella a su vez, se transformaba en un nuevo *poemma*, que invocaba la voz inconclusa de nuestra querida Calíope -apelando tanto al mito griego de Καλλιόπη como al correo electrónico que utilizaba Emma-. Afianzada a la fijación de ocultista, fui desmembrando el lenguaje hasta recopilar entre *pewmas* y *ouijas*, la réplica de transmisión. Entonces descubrimos un diálogo que en la urgencia de la muerte, volvía una y otra vez para responder mensajes al ritmo material del gesto.

Esto que podría llamarse un aspaviento de traducción, una manifestación de sus ventoleras que

entre línea y línea, revelamos para comunicarnos en ese relámpago que a veces se torna la noche. Donde el trance es el ritmo de volverse, travestirse *otra* en el verso. Nuestro oficio al leerla es ir a la frecuencia de lo médium, transcribiendo el respiro de aquella máquina de palabras que Emma inventó. Al menos pude percibir esa tarea cuando el aliento de sus versos se transmitía hoja tras hoja, mientras yo intentaba vagamente escribir una especie de ensayo. Pero finalmente, sus fibras textiles se consolidan como arpas que confabulan a la memoria, en un soplido que estalla más allá de lo fugaz.

Este instrumento no queda fuera de lo que es *Temporarias y otros poemas*. De hecho aquí se torna más clara aquella idea productora, que puede combinar desde *estrellas puntudas* [retrato de mar, 31] hasta *cuadrículas de excell* [cuadrícula y estrellas, 11]. Un artefacto con energía propia para cazar historias y atrapar el murmullo y los *retratos- monólogos* de esa *otra* que se plasma reiteradamente en el libro, incluso abriendo con la cita de Antonio Silva.

Ese encuentro es lo que se muestra definido en el juego de este artilugio creador de imágenes. Un río abierto, cuyas corrientes bracean hasta la división de aquellas aguas, que aunque tijereteadas comparten su caudal. Incorporando la mención de aquel inmenso brazo inquieto que cruza bocas y nombres hasta lo audible: "vadear ese río / lenta y crudamente / hasta infectar la boca /con las algas de lo /que no se dice y vence¨ [el río y lo audible, 39] Aquí, nos arrojamos a la vibración de *fonías* que penden de las cuerdas de aquel aparato, un silbido de discursos que atraviesan el campo laboral, una especie de escenario diseñado a semejanza de los personajes en la mano de obra.

Preguntas, en un gran cuestionario formativo donde la posibilidad de vivir incendiada se repite, y nos exige la atención de que a pesar del silencio, mantengamos la escucha de todas aquellas agujas enterradas letra tras letra, desde los relojes hasta la vibración textil de esa urdimbre. Sobre lo temporal y lo permanente, apuntando a desbaratar aquella mudez en la denuncia de los cuerpos que tejidos ante su *venta de la fuerza* [11], caminan absortos bajo la orden del laburo capitalista.

Una escritura montada entre dos fábricas: la de su poesía y la de aquellos territorios mercantilizados que braman la confidencia del sistema ante la explotación. Ambas envueltas en la visión portátil de experiencias como repertorio de potencias, donde el lenguaje es el viaje expuesto ante nosotros como protesta.

¿Y qué más puede hacer esa máquina que deleitarnos ante el baile de sus composiciones? Pues entre la *of. de contabilidad* [bicicleta o estufa, 16] y sus palabras construidas de aire, la experiencia manda, emite y remite al encuentro de obreras. Sumergidas bajo el falso sueño de la independencia en un contrato a plazo fijo, cuya respuesta visceral es nombrarse ante la memoria, ante la amenaza de invisibilización.

Como aquello que desaparece ante la vista, pero sigue allí enviando luces como resplandores, hay que saber reutilizar aquella máquina de alientos como *lumbre*, o como bien nos anuncia su escritura. En el lamento de una *Jenny* [monólogo de otra, 48], señalando la historicidad que da inicio a

la revolución industrial. Algo así como Rachel de *Blade Runner*, cuya fotografía colgó muchas veces del imaginario virtual de Emma. Un futuro de variaciones *cyborgs* donde nuestra comunicación está situada ante aquellos cuerpos impuros e instrumentales con un ritmo poético que desborda cualquier panfleto, como también rebosa cualquier tipo de imagen diáfana. Su propuesta es inscribir fragmentos de lo que ya se encuentra completamente roto, e intenta desplegar el tiempo desde aquella pérdida.

De este modo nos quedamos nosotros, nosotras, intentando recuperar, reconstruir; sin embargo hay espacios únicos a los cuales debemos adherir con esa deuda. Desde la ceniza que pueda retornar árbol y reescribir en cada lectura del artificio de *hablas* que nos delega Emma. Cuya densidad es lo inconcluso de ese instante donde el motor es la huella que amplifica, página a página su [nuestro] delirio.

[2016]

* Fotografía de la compositora francesa Eliane Radigue.

He leído

Pablo Oyarzún R.

He leído este libro inconcluso —del que ya no sabremos su forma y figura definitiva— con asombro constante.

Lo he leído más de una vez, varias veces. He llevado el pulso de su verso, he intentado auscultar la vecindad y la distancia de sus palabras y cada vez me he rendido ante su evidencia. Porque de evidencia se trata. No la evidencia de lo que se demuestra con razones, aunque razón y discurso no son ajenos a lo que dicen y hacen estos poemas, sino la (e)vidづencia de la palabra.

Gabriela Mistral llamó soberbiamente a la poesía "materia alucinada". Materia: palabra. Las de Emma Villazón son palabras alucinadas, pero no porque susciten imágenes en el ánimo del que las lee, todo lo contrario. Si acaso las suscitaren, diría un abogado del diablo, pues bien: las fagocitan, las degluten, las demuelen en su íntima, reservada sonoridad. Aunque esta es sonoridad que se ve, que destella. Estas palabras, en su vecindad y su roce y en su chispa se encandilan unas a otras, se llaman unas a otras, se despiden unas de otras, se reencuentran.

¿Y qué dicen los poemas, qué hacen?

Prudentes y bien avisados, los editores nos advierten que el *statement* de la poeta en la formulación del proyecto de este libro debe tomarse con un grano de sal, *cum grano salis*, porque no refleja necesariamente, no diré el propósito del poemario, sino todo lo que en él ocurre, lo que habría de ocurrir de haber sido llevado al cierre.

Pero sí me parece importante atender al motivo central que invoca Villazón: aproximar a las temporeras —que así se llaman porque son trabajadoras estacionales, de temporada, de cosecha, que el resto del año deben buscarse la vida de otras maneras, en otros rubros, como se dice— aquellas otras mujeres que deben laborar a paga de honorarios en menesteres inciertos, inestables, vinculados, dice Emma, a la palabra.

Es propia experiencia, sí. Experiencia de precariedad, de imposición, de imperiosa adaptación a unos ritmos y unas condiciones de empresa: experiencia, también y por eso mismo, de expropiación de la propia experiencia y de expropiación de la palabra, puesta a trabajar, también ella, a tiempos monótonos. Que, sin embargo, esconde, en esos tiempos, el *otro* tiempo.

Así como en el embotamiento de la forzada labor emerge —*puede* emerger, asomar, anunciarse, porfiar—, como un iceberg de sueño, de memoria, de vislumbre, la *otra* vida, no "la otra vida", que le dicen, que no es la de aquí, la del "nivel extraterreno", que diría Emma, no, no: la de *aquí*, la que abriría el aquí, a todo estar. Trabajan así, aquí, las palabras, obreras, como temporarias.

Me sorprende una como dichosa hospitalidad de estos versos, para acoger —amorosamente, diría, pero con amor riguroso, exigente, terrible a veces — palabras que vienen al vuelo desde otros poemas, desde poemas de otros y otras, de otros tiempos —no puedo hacer el catálogo, porque solo es

eco y reverbero, ensoñación, vestigio, vértigo, pero las reconozco, las reconozco sin falta, reconozco sus latidos y cadencias y sus ritmos, como si las hubiese escuchado, sentido, palpado desde siempre.

Es lo que debe pasarle a cualquiera que pase por aquí, que por un instante siquiera se deje mecer y remecer por estas líneas, voces, hablas. Siente, por un instante, palpitar en las palabras más raídas y más banales, las maquinales, o en las que parecieran haber estado todo el tiempo peleadas, siente palpitar una vida imprevista, acaso imposible y sin embargo cierta.

Alucinadas, decía, las palabras no sueltan sus imágenes, no las proyectan como sombras, no consienten en la epifanía, se las reflejan unas a otras, se las guardan en secreto, quizá como promesa.

El poema es la promesa. Es el habla del secreto.

Emma Villazón: deposito aquí mi asombro como ofrenda.

No se va quien nunca se aleja.

Marzo de 2016

Deslumbre migratorio [20]

Notas sobre la poesía de Emma Villazón y algunos problemas de la poesía boliviana y latinoamericana.

Romina Freschi

"Cada persona es un mundo", dicen por ahí, y ese sentido común me sirve hoy. A través de una sola poeta es posible ver un mundo o una imagen de él (¿qué otra cosa hay?). Situar desde Argentina, la poética de la escritora boliviana Emma Villazón me permite hoy entrar, no solo a su poesía- que es un paraíso infernal - sino a una y varias imágenes de Bolivia, de Latinoamérica y del planeta, y de los otros mundos.

Es que la nacionalidad de un poeta es, como mínimo, discutible, y así también, en lo discutible, la nacionalidad como criterio de estudio de una literatura es una cuestión política. No voy a decir que en este escrito no hay política de por medio, porque me es imposible pensar la "apolítica", pero sí voy a proponer el criterio de una poética como política. Esta obra, la de Emma Villazón, tiene una visión propia sobre la nacionalidad en la poesía, y quien escribe este ensayo también ha sostenido, y sostiene, que las visiones que parten desde la nacionalidad se apoyan muchas veces en relatos y coordenadas que merecen ser cuestionados.

Cada poeta tiene un propio diccionario, y una propia biblioteca, esto podría extenderse a la propia nacionalidad - "un *nos* elegido", como dirá Villazón. En esas herramientas literarias y discursivas aparece la propia poesía y una reconstrucción del mundo (esto es: la representación psicológica y sociocognitiva de su contexto). "El estilo es la huella textual del contexto", dirá el lingüista Van Dijk, y es a través de ello, el estilo como respuesta elegida, que podemos reconstruir el mundo.

Entonces, poesía es huella del individuo, de su dominio y de su mundo, o sea, del poeta, de la poesía y de su país, su región y otros ámbitos o hábitats.

Intentaré a través de la poesía de Emma Villazón (aquella publicada) y de algunas de sus declaraciones y ensayos, ofrecer además alguna imagen de la poesía boliviana dentro de la latinoamericana, recortada, claro, por la sombra o la lumbre del mundo[21].

Emma Raquel Villazón Richter nació en 1983 en Santa Cruz de la Sierra, en una familia normal, ha dicho ella, de clase media. Sus padres son abogados los dos, pero amantes de la literatura. El ha escrito algunos poemas, y ella aspiró a estudiar Filosofía y Letras. Emma tomará parte de ambos y será poeta, pero también Licenciada en Ciencias Jurídicas, Políticas y Sociales, estudió además

[20] Título de un poema de Emma Villazón, incluido en su libro *Lumbre de Ciervos*.

[21] Conocí personalmente a Emma en el II Encuentro Latinoamericano de Poetas Mujeres Con rimel, organizado por Gladys González Solís, en Valparaíso 2010. Volvimos a vernos en una localidad suburbana de Santiago de Chile en 2012, quizás alguna que otra vez más en Buenos Aires, o esas fueron llamadas telefónicas, no puedo precisarlo. Lo que sí puedo precisar es el impacto que su poesía tuvo en mí. Tuve el privilegio de ir leyendo su obra desde su primer libro, y los demás mientras se iban escribiendo, y de sostener una breve pero intensa amistad escrita en mails y mensajes de Facebook. Emma participó en las crónicas de Con rimel que se publicaron en Plebella, y también en el número 25 de esa revista, con un cariñoso y lúcido saludo. Muchas de mis impresiones sobre su obra se basan en ese contacto personal.

Filología Hispanoamericana, y realizó un Master en Literatura Latinoamericana y Chilena en Santiago de Chile. En el año 2007, con 23 años, ganó el Premio Nacional "Noveles escritores" de la Cámara Departamental del Libro de Santa Cruz, con el que se publicó su primer libro "Fábulas de una caída". En 2013, apareció "Lumbre de Ciervos" (La Hoguera, Bolivia), sombreado por el inédito "Pies a favor". Falleció a los 32 años en La Paz (19/08/2015), antes de retornar a su hogar en Chile, junto al poeta Andrés Ajens, su pareja. Con él, dirigió la revista de poesía latinoamericana *Mar con Soroche.* De manera póstuma se publicaron la plaqueta "Revestida por otro viento de sueño" (Santiago de Chile, 2015) y los poemas sin terminar "Temporarias" (Perra Gráfica Taller, Bolivia, 2016; Das Kapital, Santiago, 2016).[22]

"Temporarias" se desprende en primer término de la expresión "Trabajadoras Temporarias". En esa manera de decir se unen varias preocupaciones intermitentes del trabajo de Villazón, que se trasladan a una concepción de poesía como acción de trabajo: lo precario en cuestiones de clase, género, raza, significación y territorio. Simone Weil escribió en sus cartas que en el trabajo fabril se paga para no pensar, (mientras que en la universidad nos pagan para pensar). Sin embargo, su concepción de vida real pasa justamente por la acción pura, en contraposición a una vida de sensación por la sensación. De la acción se desprende una concepción de trabajo, aquello que en una determinada cadencia hacemos en pos de un fin, que es un producto humano. Villazón pone en práctica esta concepción para proletarizar su propia escritura y acercarse a través de aquello que no cierra de todas las identidades, a la que es otra.

"Temporarias" tiene al inicio una cita del chileno Antonio Silva: "uno es la otra la otra es ella misma en mí y en el otro" y es un indicio de los "tajos", "canales", "puentes", "adverbias", "grietas y cartas", "paisajes", "olores", por los que se filtra y cae "el alfil de la estabilidad" y las identidades se abren a la acción, al encuentro y al intercambio. Hay en ese pasaje un rastro de lo abyecto también (Kristeva), que posibilita la hendidura identitaria. La lectura tanto de Weil como de Kristeva son asumidas por Villazón. La edición de "Temporarias" incluye una presentación de proyecto en la cual Emma describe su trabajo - en un momento anterior, cuando se llamaba *Temporeras* - como poemas que "transitan entre una polifonía de voces e historias de trabajadoras, y paisajes más íntimos, de voz indeterminada, ligados con estados de introspección y la experiencia de la extranjería", y también " es una apuesta por escribir sobre la condición de los trabajadores que resisten la lógica de la fábrica moderna desde una perspectiva de género femenina; y a la vez por escribir la experiencia migrante."

Esa migración es, en el lenguaje poético de Emma Villazón, una experiencia continua de terremoto, una desterritorialización constante en la que no hay otro suelo que aquel que se está moviendo, esto es: no hay otro suelo que el propio cuerpo, que late, respira, camina y ejecuta acciones vitales sin pensar, como una máquina.

[22] También, de manera póstuma, se editó el libro de cuentos "Desérticas" (3600, Bolivia, 2016).

bicicleta o estufa

los ejercicios del cuerpo los descuentos
las mancuerdas el ritmo cardíaco
de la fábrica que aprieta que suelta
tus gestos a veces de musgo fascinante
otras tantas de marfil correo esquivo
            me los bebo   los soplo
            combustible   estufa
perfil ardoroso de oceánico insomnio llevo
que recibe/emite unas descargas o solo rumia
las palabras retaceadas por el diario ajetreo
      eso lo no dicho que crece arbóreo
no un cuadro de mando no un proyecto y su incidencia
      pedaleo lo no dicho como si
      se tratara lo no de *mí* como si
      pedaleo   pedaleo

      eso lo no de mí como si se tratara
      lo no   de mí   en la of. de *contabilidad*

Las palabras son también, claro, las temporarias, máquinas y herramientas para "raspar lo seco" y "avizorar incendios" como anuncia el primer poema de "Lumbre de ciervos". En la homofonía ciervos/siervos, hay un indicio de las temporarias, y en la lumbre y en el fuego, también: metáfora prometeica de lo humano, la ciencia y la cultura, el fuego y su lumbre son herramienta de transformación y trabajo, frente a la destrucción, la muerte y la tormenta: otro temporal, el alumbrado humano y su mortalidad.

En la homofonía las palabras se parten, son "flores dobles", al menos, como toda identidad. Y es la "intersección" aquello que define la gran continuidad de seres y cosas. "Habrá que ahorcar la voz quemadura/ habrá que atizar la flor que madura/ saber atender si el bosque saluda". El lenguaje, la poesía y la vida se fundan en continuidades y contigüidades: físicas, espaciales, auditivas, temporales, nacionales: "eso velocísimo/ translúcido genital sin dueño que no sabe de límites".

No hay geografía política en la poesía. "Lumbre de ciervos" se encarga de delimitar lo temporario no solo en el tiempo sino en el espacio: la migración convierte al poeta en extranjero universal. Se incluye en medio del libro una carta de Marina Tsvetáieva a Rainer María Rilke donde se lee: "tú eres poeta porque no eres francés. La nacionalidad es inclusión y exclusión. Orfeo hace estallar la nacionalidad o amplía sus fronteras a tal punto que todos (los que han sido y los que son hoy) puedan incluirse."

El libro cierra con los versos: "solo posibilidades, ninguna bandera, la embriaguez por la succión

de los sexos de los lirios por ejemplo, la disolución del ser bajo el otoño, la estocada, la estocada que recibe una cuerva en el pecho al convertirse en su propia madre, padre, Leteo, poesía y Pessoa y emerge casi muerta o santa levitando por los campos Un perfil de nada, informe, resollando solo el corazón,/ las nervaduras de lo posible."

En el rizoma de lo posible, la nacionalidad ebulle y desaparece. Sin embargo, todo poeta deja un rastro no de naciones, pero sí de racimos. Las citas y epígrafes de Emma Villazón nos llevan por un recorrido por la poesía boliviana, chilena, por momentos argentina, sin duda latinoamericana y también planetaria, o al menos occidental, como propone Borges como tradición para el escritor argentino y latinoamericano. Otras participaciones públicas también nos otorgan varias pistas.

A principios de este año, por ejemplo, salió publicada la antología en inglés "The absurdity of the cosmos, 12 bolivian poets in translation" editada y traducida al inglés por Jessica Sequeira (se halla disponible en línea). En ella, Villazón es seleccionada como poeta y como ensayista. El ensayo que allí se traduce puede leerse en español en varios sitios con el título "La poesía de ayer y de hoy en Bolivia" . Allí, la poesía boliviana ofrece tres momentos de interés para Emma: la contemporaneidad, en la que menciona a Mille Torrico, Pablo César Espinoza y Giovanni Bello (en otros espacios menciona también a Adriana Lanza, Jessica Freudenthal y Sergio Gareca[23]); la poesía escrita entre los años 50 y 80, con Jaime Saenz, Oscar Cerruto, Edmundo Camargo y Blanca Wiethhüchter; y destaca la década del 30 al 40, momento en el que escriben Ricardo Jaimes Freyre, Gregorio Reynolds, Franz Tamayo, Arturo Borda, Hilda Mundy, Raúl Otero Reiche e incluye también a Gamaliel Churata, que en ese entonces se instalaba en tierra boliviana.

Me parece de gran interés la figura del poeta extranjero a la hora de pensar una literatura nacional. La mención del peruano, Gamaliel Churata, quien además ha cambiado su nombre, es decir, ha resuelto una otra identidad, reinstala el problema del estudio de una literatura nacional. Si la historia política latinoamericana es una historia de conquistas, rebeliones, migraciones, golpes y exilios ¿dónde empieza el boliviano y termina el peruano o el argentino? ¿sería Churata quien fue sin haber pasado por Buenos Aires o muerto en Lima?, o yendo más lejos ¿es posible pensar la literatura argentina o la boliviana sin Juana Inés de la Cruz o Ruben Darío, por ejemplo? Por supuesto que no. Emma Villazón lo entiende y extiende en su poesía una nación de poetas infinita, a los que va citando en epígrafes y reinventando en versos.

Si la exclusión del modernismo se da a partir de los esfuerzos de las vanguardias, que en muchos países latinoamericanos fueron producto de fuerzas nacionalistas, la exclusión del barroco se da a partir del coloquialismo, ligado con frecuencia a los movimientos revolucionarios sesentistas, con las contradicciones que ellos portan. Estas tensiones latinoamericanas se dan también en la poesía boliviana. Emma las traduce en su ensayo y advierte problemas para su contemporaneidad: por una parte, la falta de crítica sobre la poesía de los últimos años, por otra parte la aparición de dos discursos: uno en torno a la llamada "poesía de la certidumbre" (Ligada a una antología publicada

[23] Agregaría, por mi cuenta, a Caro Hoz de Vila, de la misma generación que los mencionados.

por la editorial Visor llamada "Poesía ante la incertidumbre", publicada en 2011 y ampliada en 2013, con autores de nacionalidad diversa que escriben en español) y otro que defiende la poesía proponiendo identidades regionales que remarcan estereotipos (Ligado a la antología Poesía del siglo XX en Bolivia, publicada también por Visor, con prólogo de Homero Carvalho).

Para cerrar este ensayo, pero para nada cerrar la cuestión, menciono la aparición en 2009 de la antología "Cambio Climático, Panorama de la Joven Poesía Boliviana", donde se incluye la obra de Emma y de muchos de sus contemporáneos aquí mencionados. Me parece interesante la metáfora climática en relación a lo precario y temporal que se recorre en la obra de Emma Villazón, y de varios de los allí antologados. Si bien los editores destacan la presencia de las NTIC, que han revolucionado los modos de escritura, lectura y distribución no solo de la poesía, también proponen allí poetas con "textos reflexivos, visionarios, intuitivos, a menudo irreverentes, que se desplazan ya con minuciosidad, ya con desparpajo, por los parajes de lo real, cotidiano, fantástico, onírico, transmundano o, como en el caso de Elvira Espejo, en la dualidad entre oralidad y escritura, tanto en quechua como en aymara […] En suma, las jóvenes voces presentes en Cambio Climático configuran nuevos espacios donde el ejercicio de la escritura es una pregunta recurrente."

Terminar con una pregunta es la mejor manera de terminar, y que una poética, como lo hace la poética de Emma Villazón, nos haga preguntarnos ¿qué es la poesía? es probablemente de lo mejor que pueda pasarnos.

Bibliografía

Borges, Jorge Luis, (1989) El escritor argentino y la tradición, en Obras Completas I, Barcelona, Emecé.

Freudenthal, Chavez y Quiroga (compiladores) (2009) Prólogo a Cambio Climático Panorama de la joven poesía boliviana, La Paz, Fundación Simón I. Patiño.

Kristeva, Julia (1988) "Poderes del horror" en Poderes de la Perversión, Madrid, Siglo XXI

Van Dijk, Teun, (2001): Algunos principios de una teoría del contexto. En ALED. Revista latinoamericana de estudios del discurso, 1(1), pp. 69-81.

Villazón Emma (2011) Entrevista en Revista Palmarés disponible en http://revistapalmares.weebly.com/emma-villazoacuten.html (consulta 28/9/16)

(2013) "Más desenfado" en la poesía boliviana dice Emma Villazón- Entrevista, disponible en http://www.lapoesiaalcanza.com.ar/noticias/103-qmas-desenfadoq-en-la-poesia-boliviana-dice-emma-villazon (consulta 28/9/16)

(2015) La poesía de ayer y hoy en Bolivia, disponible en https://hayvidaenmarte.wordpress.com/2015/08/11/la-poesia-de-ayer-y-hoy-en-bolivia/ (consulta 27/9/16)

Weil, Simone (1962) La condición obrera, Barcelona, Nova Terra

Todavía oímos tu miel

Vilma Tapia Anaya

Tarde me llegaron los libros de Emma Villazón Richter. Tarde respecto a su publicación. Muy puntuales respecto a las correspondencias que ocurren en el vivir. La conocí el año 2006 y ahora me apena que el momento en que sostuvimos ese diálogo que se transcribió en *El Batiscafo*, revista literaria con la que Emma colaboraba, yo no había leído sus poemas. Atenta, amable, mucho menor que yo y aun más joven de lo joven que es hoy y para siempre en el recuerdo, Emma me envió un ejemplar de la revista desde Santa Cruz, en sus páginas aparecía la entrevista y un poema suyo. No obstante sus ojos grandes y su palabra inteligente anunciados por Gary Daher Canedo, quien posibilitó nuestro encuentro, solo vino a mí el asombro cuando leí su poema. Lectora, receptora, intérprete en el sentido más antiguo, Emma había elegido un epígrafe de Homero: "Y vi a Sísifo, que sufría grandes tormentos conduciendo una inmensa roca con las dos manos… ". Su poema "Instantánea de un hombre", decía líneas abajo: "… desde el fondo unos recuerdos se elevaban tan puros / como animales de humo que te enredaban en su resplandor." Y concluía de una manera muy bella y misteriosa: "Nadie sabría cómo podías reconocer en el aire el abandono / y ordenabas en delirio las piedras de una historia / subiéndolas pálido a una bella luz,/ -aunque luego cayeras entre espinas, / lanzado por un fuelle- / rodando ante mis ojos." Ese texto me impresionó profundamente y se lo hice saber, así fuimos más próximas. Recordando aquel y algunos otros poemas que leí de manera dispersa, supe que Emma Villazón tenía una relación de privilegio con el lenguaje. Filóloga, dicen los datos de su biografía. Filóloga y poeta. El primer libro suyo que tuve para mí, para el tiempo y lugar que requiere una lectura de poesía, fue *Temporarias y otros poemas*, regalo de Navidad solicitado a mi amiga Alba María Paz Soldán. Lo trajo desde La Paz a esta Cochabamba desprovista. Me llegó el ejemplar número 217 de la edición de Perra Gráfica Taller, concluida en La Paz, en 2016. Después de una primera lectura, al comentarlo en una conversación de tres con otros dos grandes amigos, Igor Barreto, poeta venezolano y Nadia Prado, poeta chilena, supe que en tierras de la vecindancia -palabra ideada por Andrés Ajens, esposo de Emma, allá por 2006 cuando creara este *Mar con Soroche* para Bolivia y Chile-, se había tomado ya como propia de ciertos círculos de amigos una otra palabra insuflada de amor por Andrés: Poemma. En mi carta a los amigos yo resaltaba, copiándolo de principio a fin, el poema "¿Las palabras son qué?" y pensaba el tono desgarrado y desgarrador con el que la poeta se preguntaba por la materia de su hacer y así de su estar en este mundo: "virutas vaho golpes van a manos/ … polvo/ de tripas/… pero/ las palabras   qué   son/ qué viene a las manos   qué/ a los ojos   al paladar desierto… ". Y al copiar esta pregunta una vez más la angustia producida por una instantánea y renovada empatía me llena los ojos de lágrimas. En una segunda lectura recién pude percibir la potencia de las dos líneas finales del poema: "porque arrimadas a lo estrecho   vamos (temporarias)/ en días *sin nombre* recibiendo". Líneas que me dieron luz sobre la totalidad del libro. "[Y]a baila noviembre, el calor despabila / a la ventana enmohecida en invierno. / su olor remueve las alas maltratadas / por el frío de la acumulación y la constancia. / o por ese falso sueño de entregarse / a la digna, dicen, venta de la fuerza / que al final resulta en ofrenda de la savia… ", así principia una construcción impecable. Como la misma poeta quiso explicarse y explicar a sus lectores: "*Temporeras* [*Temporarias*] es una exploración poética sobre el actual modo de trabajo de las fábricas […]" y me quedo aquí aunque ella siguiera: "fábricas que elaboran productos intelectuales… ". No obstante ese texto de

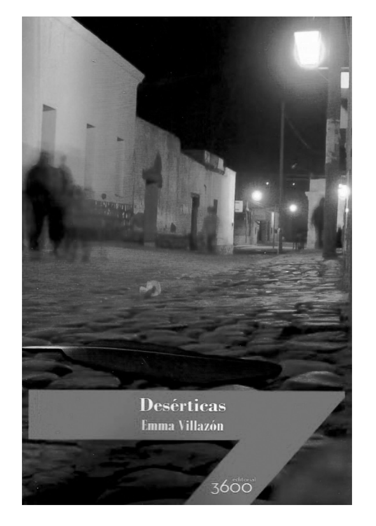
presentación de su propio trabajo fuera incluido en la edición del libro y lo explica todo, en un intento de retomar aquella primera conversación con ella, subrayaré varias líneas: "Dicha búsqueda está a su vez cruzada por el relato de la experiencia de una migrante". "Macabea". Maca qué? Preguntaremos una vez más, todas las veces. Y hoy será Emma quien nos responda: Bea. Macabea es un nombre fundamental, aparece en el margen, un pie de página, del poema "[Cuestionario rechazado]". Nombre clave, llave, signo. Pues Emma Villazón es mujer de una estirpe luminosa: Gabriela Mistral, Simone Weil, Julia Kristeva, Clarice Lispector, Marina Tsvietáieva, Elvira Hernández… Y aquí, en *Temporarias*, construye diálogo, sorelidad entera, entregada, con *La hora de la estrella* de Clarice Lispector, incluso con la versión llevada al cine por la productora Suzana Amaral. En esta construcción dialógica Emma Villazón "envía un saludo" a esa Otra, Macabea, migrante dentro de su propio país, originaria del noreste brasileño se traslada a Río de Janeiro como tantas mujeres hay en el mundo expulsadas de su pueblo, de su ciudad, de su patria y continente. Macabea "era tan pobre que solo comió perros calientes" y su historia es la de "una inocencia herida", la de "una miseria anónima", como la describiera Lispector, entraña entrañable. Así el poema "De lo arbóreo" de *Temporarias*: "comer comer comer / manadas de riendas / palabras clave del éxito / tareas de hacer miles de textos / o ejercicios de tipos de palabras / cual viejas poleas de máquina hueca […] comer   comer   colmena fiera/ *y nunca engordar /* solo / ir llena de pensamientos sin hojas ni claveles / como anzuelos filos clavados en la nuca / nacidos sin dónde… ". Y solo porque interrumpiría el curso de lo que voy persiguiendo al escribir no copio el magnífico final de ese poema, en el que se da un salto hacia otra cosa, forma pulidísima, trabajada también de manera relevante en [Cuestionario rechazado] # 1 y # 2, poemas en los que el lenguaje juega pensando o piensa jugando, posibilidad otra e inmensa de la escritura de Emma Villazón que necesitaría páginas aparte. Retomo mi lectura. En el retrato de la migrante que Emma Villazón reproduce: "ella es más que el movimiento mecánico / aprende a cumplir la jornada / como sube enérgica las escaleras del metro: […] *todo sea por el oro y el moro,* resuena incomprensible / su pecho que se descama a medida que corre por la metrópoli, / y deja una estela de baba maloliente que nadie ve en la calle; / luego / ella es ascendida   a un nivel extraterreno". A saber: la ilusión, y después la muerte. Preguntas imposibles en su formulación misma se hace la joven Macabea de Lispector, pero Emma sí las atiende, las ramifica, les hace un árbol "con que defenderse de las trampas propias y ajenas", les hace un bosque: "¿y si alguien se quita el nombre al saludar ---al escribir?/ […] ¿es posible vivir incendiada y no cometer delitos?/ ¿qué es la cultura?/ ¿vive quien ama una radio?... ". Macabea amando su radio vive, pues. Se duerme y se despierta con la radio debajo de la almohada. "[U]na caja de resonancia negra arrastra cada uno / y lo más fácil es no interpretar bien esos ecos / y hacer tragedia, cuando las ruinas son polifónicas… ", dice Emma Villazón en otro momento, el poema de inicio "Cuadrícula y estrellas", en él abría el mapa conceptual y simbólico de la zona a la que ingresamos. "Una caja de resonancia negra arrastra cada uno". La radio que se ama en los días de radio, sí, voces incorpóreas, tic-tac-tic-tac-tic, la hora exacta, cultura, anuncios. Y también música: "(no, no/ es   retirar   tu   mirada/ de un/ es moverla/ de   una silla/   hacerla   bailar/ en las horas)". Pero *Temporarias* piensa tiempo y trabajo en un mundo capitalista, entonces también está la máquina que es sudor, día canalla y mudez o por lo menos diálogo interrumpido, saboteado, retardado: "los ejercicios del cuerpo los descuentos / las mancuerdas el ritmo cardíaco / de la fábrica que aprieta que suelta / tus gestos […] perfil ardoroso de oceánico insomnio llevo / que recibe**/**emite unas descargas o solo rumia / las palabras reta-

ceadas por el diario ajetreo / eso lo no dicho que crece arbóreo… “. Máquina motor bujía, máquina-herramienta-compleja, máquina optimización de la producción de plusvalor. Negra caja de resonancia negra. Devorador constructo. El lenguaje ahí adentro poco puede decir, es desmentido tal como son desmentidas las experiencias del cuerpo sometido a la máquina, Benjamin nombró así la invisibilidad del cuerpo que crea plusvalor en el capitalismo. Experiencia desmentida. Palabra retaceada. Entonces la poeta se ve llamada a “trabajar el delirio y la enajenación desde el lenguaje […] los poemas […] pretenden abrir esas ‘zonas prohibidas’ que la lógica fabril crea […]”. Y las abren, DICIENDO, “como / quien arranca con unos caballos / hacia la ignota isla de un barrio, / un viaje como extraviarse, anularse (lo típico)… “. Ah! no hay lugar para el optimismo. Sin embargo, rememorando, conmemorando en un lenguaje que delirante no pierde en pulcritud ni transmisión de sentido, el poema sigue: “tachados los banquetes, / llegan los susurros de mil aves / (¿acaso río de queltehues o torcazas? / pronunciando lo humano más humano / que olvidamos hace tiempo / viene un ojo y se posa en nuestras narices / ni demandante ni gimiente / y destella el destierro que cruzamos / viajes al gran santiago para vender las pupilas…”. Y aquí cabe preguntarse por la dualidad que define a las manifestaciones, a las experiencias, a la vida en este mundo y también por los conceptos con que tratamos de entender manifestaciones, experiencias, vida, mundo. Repito: destierro, deslumbre migratorio, tras/paso. Pienso: Del arado al tractor, de los caballitos flotantes de totora al metro y subterráneo. De los campos infinitos a las infinitas murallas citadinas. De la temporalidad de la comunidad dialógica y fundante a la temporalidad un poco sorda de la urbe capitalista. Y también se dan los movimientos en sentido contrario. Son posibles. Fueron probados. Destierro, deslumbre migratorio, tras/paso de un territorio a otro, de una vida a otra, aun de una piel a otra y así de un nacer a un renacer, entonces ¿condición humana? ¿potencia de la vida? ¿destinos en todos los casos? ¿Y los viajes de regreso? soy yo la que pronuncia la pregunta esta vez. “Postal de huecos” es el poema que responde: “siempre bajo silencios que guardaban nieve // y entra también un aire materno / del rincón más oscuro y loco de la noche / que ablanda nuestras manos y las hace garzas en las sombras… “. Palabras que hacen que mi pregunta crezca desmedida y garza, debo pedir con urgencia que desde la ciudad de Santa Cruz de la Sierra se me envíe el libro que ya no encuentro en mi anaquel. Llegará tarde, como dije al principio, pero también puntual. Llegará todo nuevo. Repito entonces la pregunta: ¿Y los viajes de regreso?, y *Lumbre de ciervos*, de Emma Villazón, “uno de los poemarios más brillantes de esta parte del mundo en los últimos tiempos” como opinó Cé Mendizábal, desde su lumbre responde: “No se aleja quien nunca se va, / sale por la puerta real o irreal / y se despide en tono de lluvia ascendente o pájaro. / Nadie parte fácilmente y quizás nunca del todo / de instancias mayores, sobre todo / del lugar del origen…”. Y continúa diciendo el libro, ese poemmario, de rodillas, muy firme, desde lo suyo y más propio: “Quieran la lluvia los fósforos las bicicletas / los rostros frondosos como perros desbocados / detener al ombligo del origen, que no aplaste descendientes al moverse / que la marea natal no devore playas enteras en un inicio / como en el fin. Quiera que en vez de manzanas los ciervos / roben pájaros, mitos, que gocen y escupan, y en los carozos / marquen con aullidos sus nuevos renaceres o estruendos. / Quiera que al hundir sus cabezas en la luna donde pasten se digan: ‘Ya… son las horas de fiesta… ’. Que así sea para esta altísima cierva, Emma Villazón, una de las poetas más brillantes de este aquí y hasta la luna.

Cochabamba, Abril, 2017

Las marcas de Emma Villazón: *Desérticas* como precuela y puerto de llegada

Andrea Jeftanovic



En Chile tuve la fortuna de conocer a la poeta Emma Villazón. Es más, yo diría que ella tuvo la generosidad de desplegar su talento en Santiago, en muy poco tiempo era reconocida por sus pares y por la comunidad académica. Emma tenía muchas facetas: poeta sublime, brillante estudiante de posgrado, aguda crítica y magnífica editora. Y me sigue sorprendiendo, ahora con su faceta de cuentista, no lo sabía hasta que me fue remitido el ejemplar de *Desérticas*.

La escritora Giovanna Rivero me hizo heredar a Emma. Mi querida amiga me comentó de su amiga cruceña viviendo en Santiago y así fue como nos contactamos. Emma estaba más cerca de lo que pensaba, cursaba el Magíster en Literatura Latinomericana y Chilena en la Universidad de Santiago de Chile, donde yo trabajo, y como la amistad es un poder transitivo, Emma se convirtió en mi amiga. Emma era la chica joven que llegaba a mi oficina con cabello ordenado y labios perfectamente maquillados. Intercambiábamos lecturas, hablábamos entrelíneas como lo hace la gente tímida, hablábamos poco de la vida cotidiana pero mucho de literatura. Emma era una persona noble, de esas que te llaman la atención, hecha de otra madera, sabia, discreta.

Yo también conocí la faceta de Emma editora, compartimos los secretos que tiene un autor con su editora: el develamiento de errores, los puntos ciegos, los lugares comunes. Emma recibía mis textos por correo y los leía con dedicación, luego yo recibía en mi bandeja de mensajes los textos intervenidos con sus palabras en colores y la sigla "emv". Las marcas de Emma era muchas, sugerencias de frases, mejores conectores, también comentarios más de fondo a pie de página o la nube del control de cambios del word. La mayoría de sus comentarios eran precisos, detallistas y firmes. No se imaginan cuánto aprendí de ella, de la síntesis de la imagen, de la precisión de la palabra. Yo me estaba transformando en su pupila, confieso que comencé a desarrollar una "Emmadependencia".

El último trabajo que hicimos juntas fue un libro de fronteras, de fricciones; nunca pensé que ella me iba a exponer a otra experiencia límite, la de la muerte joven, la de la muerte sorpresiva, la de la muerte demasiado lamentada por todos. Después de su partida el año 2015, yo como autora quedé varada, desorientada. Me costaba retomar los proyectos en los que ella me estaba apoyando. Meses después me animé a terminar el libro en marcha y está dedicado a ella, "a las marcas de Emma Villazón".

Desde esa experiencia leo la colección *Desérticas* de Emma, como alguien [que] me que acompañó en la lucha que tiene todo autor con la palabra y que ahora me ofrece otro espacio para conocer su proceso creativo.

Los cuentos de este libro son nueve relatos maduros, de circunstancias inquietantes. Sus narradores y personajes son misteriosos y están en constante lucha con el lenguaje: mastican las palabras, son tartamudas, optan por el silencio o conjugan iniciales tolstianas. En su narración están desplegando su forma de nombrar las cosas, por ejemplo, está en el relato de esa mujer que le pide al hombre de la prótesis que le mienta para no constatar el fin del amor. O, la que observa a un pájaro guindo que lucha por salir de un marco dorado del tamaño de su pico. La imagen de un pájaro que tiene atorado su pico en el marco es quizás la imagen matriz que recorre estas historias. Se refiere a la contienda que todo autor mantiene con el lenguaje y vemos en esa imagen las estrategias de esa lucha.

Pienso en el relato que abre el libro, "Bestia de mí", de una narrador[a] que me recuerda a Clarice Lispector, y dice "Dudo de la palabra que escribo. La tarea de enlazar no tiene que ver simplemente con las cláusulas, sino que con las imágenes que brotan y se hilvanan, con las secuencias sensoriales y psicológicas, con el hecho de dejarse llevar sin pensar justamente en las cláusulas". La narradora busca un momento preciso de distanciamiento, dice "hilvanar cómo fueron sucediendo las ausencias" de quienes compartieron una vida juntos. Ella la que hilvana los exilios, las separaciones, las partidas; la narradora termina diciendo que es una tartamuda de las letras que le regala su texto a un chico mudo que perdió el habla en un accidente.

También está problemática del nombra[r;] la identificamos en el relato Desérticas", cuando sostiene: "mi boca se llena de arena, me creía una estatua pequeña que solamente entendía del sabor del los territorios áridos" para que Clarisa se transforme en una mujer que cubre de plumas de pájaro al hombre con el que pasa una noche. O la lucha con el silencio y el sonido cuando afirma: "Es extraño adecuarse a no recibir respuestas de mi exterior". O bien en el cuento final, "Ayuda", dos hermanas son conscientes de su momento de ruptura dentro del entramado familiar para buscar el propio camino y dice: "Supongo que mis palabras saldrán con torpeza de mi boca, como gemidos entrecortados, como si estuviera rompiendo [el sonido] de la realidad que no escucho, como pienso se oye cuando las palomas baten con fuerza sus alas en el aire. Entonces ella me tendrá que decir algo, quizás me pedirá con señas que me aleje o se contente al escucharme y me diga que no le ha pasado nada, que todo está bien, y con el tiempo volvamos a hablarnos como antes". Recobrar el lazo, el vínculo pasa por recobrar el lenguaje.

Emma la narradora que lucha con la palabra y vence, la que sienta en estos relatos la precuela de su búsqueda poética, su nombrarse en ese despliegue de polifonías en fuga. La poeta que funda su propio diccionario y organiza su propia biblioteca. La precuela de lo que viene después, y al mismo tiempo, en *Fabulas de [una] caída*, *Lumbre de ciervos* y *Temporarias*.

Emma transitiva en narrativa, una de las tantas Emmas, las miles de Emmas que nos seguirán habitando y hablando. La que nos pide que la leamos con urgencia. La que dijo en unos de sus últimos poemas, "Transformación", que dice así: "de la semilla del silencio/germinaba en mí una fuerza de gigante/ con la que sentía doblegaba vientos y montañas".

Que este libro de relatos nos ayude a comprender su hondo proceso literario, el valor de su obra, la semilla de su silencio.

Emma, la que debería estar editando este texto, como lo hacíamos cada vez que yo viajaba a alguna feria o actividad literaria.

La que nos obliga a transformarnos; la que nos llama a vencer el silencio que deja su vacío y busquemos otras formas de nombrarla.

Emma transitiva,
Emma pasajera,
Emma desértica.

Mayo del 2017

Desertar (d)el lenguaje

Giovanna Rivero

Quizás una de las tareas más difíciles para el ser humano y, en consecuencia, para un escritor sea la de desapegarse de su tiempo y de su espacio inmediatos, esos dos grandes vectores que enmarcan lo que llamamos "experiencia vital", y proyectar aquello que imagina en dimensiones temporales y espaciales capaces de transgredir su mundo conocido, de indagar en él desde una nueva mirada, como desenmascarando una profunda Atlántida.

Cuando se consigue ese desapego, ese desprendimiento de lo conocido, la escritura revela algo más, algo que con cierta prisa llamaré "experiencia espiritual". Así, la escritura entregada a sí misma se constituye en un puente que nos cruza de lo vital representativo a lo espiritual intuitivo, un territorio donde es imprescindible la confianza, no ya en el lenguaje, que es apenas la primera piel de las cosas dichas, sino en la fuerza de la transformación, ese momento en que lo grande o lo pequeño pierde su identidad y emerge de otra forma. Creo que *Desérticas* es un recuento de esos instantes de transformación que Emma Villazón supo atrapar precozmente con la serenidad de su prosa.

Es tal vez necesario decir que el título de este conjunto de textos que Emma dejó para que repensáramos la profunda significación y belleza del concepto de "incompletud" no fue una decisión suya. O quizás sí, pero de un modo vicario, posterior y extraño. En el trabajo de edición, sus amigos descubrimos que esta palabra –*desérticas*–, presente en uno de los títulos de sus relatos, brillaba discretamente. La desposesión, la soledad como camino, el horizonte como guía, la renuncia a esa riqueza a veces sólo plástica del lenguaje, todo ello palpitaba en ese sema-semilla. Y lo tomamos para nombrar su libro.

Así, pues, *Desérticas*. En femenino y en plural, como las obreras de algunos de sus poemas. *Desérticas*. Sin la ambición nominal del sustantivo, apenas la condición circunstancial de un paisaje, la manera en que se presenta a los ojos, acaso como un sencillo misterio sujeto a los cambios de la luz.

Entonces, Inmersa ahora en *las escenas de Desérticas*, recibo de pronto la epifanía de la imagen de una carta del tarot, la de la "Fuerza", en la que se nos presenta a una mujer en total dominio de un león, abriéndole las fauces, agarrada con firmeza de sus colmillos, sin temor ninguno, pero levemente inclinada sobre el animal, casi doblegándose a su forma cuadrúpeda. La mujer lleva un signo del infinito sobre su cabeza. En *Desérticas,* la prosa de Emma se comporta así, consciente de que la energía de la imagen debe imprimirse con paciencia, con serenidad, de tal modo que en la totalidad de ese animal absoluto que es cada cuento, podamos, al leer la última línea, sentir que el brío del espíritu está distribuido, en cada letra, en cada silencio, y que trasciende el propio texto y se comporta con esa sensación de aura que dejan los sueños o los recuerdos muy antiguos.

Tratando de que mi memoria sea lo más fiel posible a las conversaciones que sostuve con Emma sobre literatura, recuerdo que ella reconocía las diferencias discursivas y operativas entre la poesía

y la narrativa. Nunca caímos en el tedio de enumerar o clasificar desde un innecesario fundamentalismo esas diferencias, pues no se trataba de elaborar defensas, catálogos o taxonomías rígidas que justificaran nuestras búsquedas, pero sí es posible que Emma considerara importante pensar desde qué pulsiones o desde qué lugar del corazón ella emprendía sus dos escrituras, la poética y la narrativa. Me consuela saber que todas esas veces que conversamos la animé a explorar en ese territorio, que, si bien en su profunda sensibilidad, no era el prioritario, pues la poesía ocupaba plenamente sus deseos, le llamaba la atención, quizás porque funcionaba como una suerte de límite a la libertad radical que ella profesó en su trabajo poético. Por suerte para todos nosotros, en estos relatos Emma creo diálogos, situaciones, personajes en los que podemos reconocer la impronta poética.

Es precisamente allí, en esa resistencia poética, que como la marea azota los músculos tercos de las piernas, donde Emma Villazón levanta sus escenas narrativas. Igual que un astronauta lunar sin oxígeno, sus cuentos nos ofrecen protagonistas extranjeros, secretamente desterrados de su propia existencia. En "Bestia de mí", por ejemplo, la narradora revisita con la memoria las fiestas en la casa paterna, pero ese revisitar la conduce a una contemplación levitante de la pesada tarea de escribir, como si el cuerpo astral de la escritura se desprendiera del texto, tal vez ensayando precisamente el íntimo acto de morir, morir en el lenguaje:

"Dudo de cada palabra que escribo. La tarea de enlazar no tiene que ver simplemente con las cláusulas, sino con las imágenes que brotan y se hilvanan, con las secuencias sensoriales y psicológicas, con el hecho de dejarse llevar por ellas sin pensar justamente en las cláusulas. Definitivamente, no son las cláusulas frías lo que me aterra, no es enlazar, sino escribir. ¿Pertenecen esas imágenes, esa textura, a algún lugar que desconozco? ¿Pertenecen a una cascada que me acompaña siempre? La escritura me da vértigo, eso quería decir. No es el abismo de la página en blanco, es ese hacer a partir de la ausencia, que en realidad no es tan ausencia. Es ese ir oyendo y trayendo el agua de la cascada hacia el papel, a veces como una autómata con frenesí, a veces con temblor y frío".

Estos, los de *Desérticas*, son efectivamente cuentos "con temblor y frío", características naturales de una pulsión gótica, es decir, del deseo oscuro de abrazar el ánima atribulada. Por ello, considero que algunos de los símbolos que Emma Villazón ha sembrado en este libro –el ave, la jaula, el féretro, el cuadro, el cuerpo que yace sobre un lecho, la noche profunda y la brisa convirtiendo la ropa en membranas de gasa– se multiplicarán en nuevas significaciones que las sucesivas lecturas nos irán revelando. Igual que uno de los personajes de "En regiones desérticas", es posible que la lectura de este póstumo regalo nos transforme de un modo insospechado y terrible, y entonces, al incorporarnos (esto es, al intentar recuperar la carne para integrarla al espíritu, tal vez ya definitivamente tomado por el mundo de Emma), plumas negras se desprendan de nuestros omóplatos, de nuestras palmas, de nuestros hombros, liberando así nuestra verdadera naturaleza. Porque también de eso se tratan los cuentos de Emma, de la anacronía como trascendencia, de la sorpresa necrósica como felicidad. Los suyos son relatos desprendidos de las cosas inmediatas, casi huérfanos de referencias, y es en este despojo voluntario donde mejor florece el cactus de su lengua.

(2017)

Emma Villazón: El legado poético [24]

Adhemar Manjón

"Me interesa que los poemas sean interrupciones al lenguaje corriente; en realidad, no concibo la poesía si no perturba el lenguaje, si no es capaz de, como decía Octavio Paz, constituirse en una 'otra voz' que desarme los sentidos convencionales sobre el mundo, como un acto violento y de resistencia". Ese es un fragmento de la ponencia que Emma Villazón leyó el 8 de agosto en un panel dedicado a la poesía boliviana en la Feria del Libro de La Paz, y que constituye el último aporte que dejó en vida sobre su modo de ver y pensar este género literario en el país. La poeta falleció el pasado 19 de agosto en La Paz, dos días después de sufrir un accidente cerebrovascular en el aeropuerto de El Alto mientras esperaba el vuelo de regreso a Santiago de Chile, donde residía. Su inesperada partida conmocionó a artistas bolivianos y extranjeros, quienes veían a Emma como una escritora de enorme talento y temprana madurez, destinada a ser una de las voces importantes de la poesía boliviana.

Nacida en Santa Cruz un 4 de enero de 1983, Emma, con solo dos libros, fábulas de una caída (2007); y Lumbre de ciervos (2013, ed. La Hoguera) acometió al lenguaje como ella siempre buscaba hacerlo, fue esa 'otra voz' que ahora se escucha como un eco que retumba a lo lejos.

Emma vivía desde 2009 en Santiago con su esposo, el también poeta Andrés Ajens, con quien se casó ese mismo año (la boda la hicieron en Tiwanaku). Ambos se conocieron en Santa Cruz en 2008, cuando Emma organizó una presentación de la revista literaria Mar con Soroche. "Decidí venir (a Chile) para comenzar una vida en común con mi pololo, que es chileno y poeta. Digamos que todas las fuerzas astrales de todos los poetas muertos de Chile convergieron en él y me atrajeron como un imán", dijo Villazón en una entrevista de 2012.

En Chile tuvo una intensa vida literaria y académica, hizo una maestría en Literatura Chilena y Latinoamericana en la Universidad de Santiago, que venció con una tesis sobre la obra de Hilda Mundy (Pirotecnia, especialmente) y la vanguardia en Bolivia. Este año había iniciado sus estudios del doctorado en Filosofía con mención en Estética e Historia del Arte en la Universidad de Chile (uno de los programas doctorales más importantes en el ámbito de las humanidades en Chile). Su proyecto doctoral iba a enfocarse en torno a El loco, de Arturo Borda.

Al parecer, es por Mundy que Emma desembocó en El loco, como escribiera en uno de los borradores de su proyecto doctoral: "Planteando una hipótesis sobre las preguntas de recepción y una lectura posible sobre Pirotecnia vinculada con la intertextualidad y el trabajo en torno a la ironía y la parodia, llegué a otra de las obras de este grupo vanguardista que ha merecido gran atención por los actuales críticos bolivianos, El loco (La Paz, 1966), del escritor y pintor Arturo Borda".

También había obtenido una beca de la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (Conicyt), lo que le permitía dedicarse por completo a sus estudios y a la escritura poética.

[24] Publicado en Brújula, suplemento literario de El Deber, Santa Cruz de la Sierra, el 14 de Septiembre de 2015

Emma también fue una activa coeditora de la revista de poesía chileno-boliviana Mar con Soroche. Para el siguiente número de esta revista preparaba un texto sobre el poeta cruceño Rómulo Gómez, cuya obra investigó y analizó cuando estuvo en Santa Cruz, la semana posterior a su participación en la feria paceña.

Su legado poético se incrementará, ya que dejó un libro casi listo, titulado Temporarias (en alusión al término "temporeras" que en Chile se utiliza para designar a las trabajadoras agrícolas o frutícolas por períodos acotados) que ahora está en busca de editorial; y una serie de poemas que aún no había ordenado, que también podrían ser publicados en un futuro.

La preocupación por lo que se hacía en materia literaria y cultural en Bolivia siempre estuvo presente en Emma. Ya en 2006, junto a un grupo de amigos, entre los que se encontraban los escritores Claudia Vaca y Róger Otero, difundía la obra de poetas nacionales en pequeñas lecturas organizadas en plazas, parques y hasta mercados de Santa Cruz. En 2008, junto a otros amigos, uno de ellos el escritor Saúl Montaño, crearon la revista literaria Batiscafo, que sacó solamente dos números.

Las pocas oportunidades que ofrece Bolivia académicamente la obligaron a buscar otros espacios en Chile, pero nunca desprendió la mirada de lo que ocurría en su país, en su ciudad. "Los grandes poetas sobrepasan su época", decía Emma en esa ponencia leída en La Paz, "[e]stán más allá de su época. En este sentido, no es que ayer hubiésemos tenido grandes poetas, los tenemos desde entonces y para siempre. Un gran poeta es para siempre", mencionó esa noche, lo que se puede aplicar a todo lo que dejó para la literatura boliviana con sus libros.

Sobre su obra

"Imagino a Emma leyendo durante los 90, locos y anómicos años, ya no de asfixia política sentida en el cuerpo, como fueran los períodos dictatoriales, pero sí de retorno a una insípida democracia, que poco o nada significa para el sujeto, años de cierto adormecimiento creativo", menciona la crítica literaria Claudia Bowles, quien fuera docente de Emma en la carrera de Filología Hispánica, de la Universidad Gabriel René Moreno, y quien formó parte del jurado que le concedió en 2007 el Premio Nacional Noveles Escritores por fábulas de una caída. "Especulo entonces que los cuadernos de notas, esos delgados cuadernos de 'escuela', serían poco a poco –y a lápiz–, tallados como una respuesta a la heteróclita realidad, llena y vacía a la vez. En Ciudad por ejemplo expresa 'Qué ajeno sueño / vivir en la pacífica ciudad'; donde la ciudad, es una maquinaria de violencia, y ella, en ese espacio no tiene un lugar: 'mi rostro no me pertenece me digo, no tengo futuro.' La ciudad es una fiesta. Una borrachera sin fin. El poema, en cambio, un rito seguro, esperanzador, donde cabe la sospecha de que llegará el agua purificadora. Ya en Haciéndome cargo, donde convierte los oficios domésticos en rito sagrado, lo dirá de manera más serena. 'Es un alivio ver cómo el agua limpia, absorbe y se lleva todo', agrega Bowles.

"No se aleja quien nunca se va/sale por la puerta real o irreal/ y se despide en tono de lluvia ascendente o pájaro." (Parlamento). Entre lo hermético y lo festivo, lo oscuro y lo amoroso, el encierro

y la luz, así se acuna su palabra en Lumbre de ciervos. Y asoma un último gesto, que la libera de lo regional/nacional para realizar el viaje 'de su mano' a la palabra, al poema, a la poesía. La vida seguirá siendo fiesta y entierro y Emma habrá logrado transitar del terrenal espacio donde todo conduce a una efímera calma, a la insondable, eterna y universal región de la palabra, la patria del poeta. La única posible para Emma", concluye Bowles.

La escritora cruceña Liliana Colanzi sostiene que la poesía de Emma –en particular Lumbre de ciervos– no se asemeja a nada de lo que se ha hecho y se hace en Santa Cruz, y tal vez ni siquiera en Bolivia. "Hay conexiones con el misticismo de Sáenz, pero su escritura es de carácter más hermético, más onírico, de una sintaxis estallada y mutante que recuerda a Vallejo o a Lamborghini. La poeta le saca verdaderas chispas al lenguaje alterándolo y recombinándolo, erosionando su sentido hasta que la palabra brille en toda su extrañeza. Emma sabe que el poeta nunca llega a conocer qué dice el poema, ya que apenas es testigo de su aparición de la misma forma en que se puede presenciar el tránsito fugaz del rayo: "Ahora sé que si viniera alguien a preguntarme qué dice el poema/ no haría más que oírte clara y oscuramente: / ¡¿El poema?! Dice que es el poema y que HABLA/ y PASA!".

Colanzi señala que Lumbre de ciervos está atravesado por la cuestión del origen, concebido como nacimiento y nacionalidad, como lenguaje y también como regreso a lo que existe antes de la fractura del lenguaje, la condición animal ("Recuerda, recuerda, siempre/ tuvimos la piel de lo animal"). "Para Emma, el origen es una marea natal devoradora ante la cual su poesía se rebela reclamando "un jazmín/ sin geografía ni estirpe a considerar/ más valioso/ que joya/ imprevista:/ no saberse otra ni la misma/ no saberse/ (más que el estilo de lo desasido -centelleos/ marinos", arguye la autora del libro de cuentos La ola (Ed. Montacerdos).

Desde Chile

La poeta chilena Marina Arrate fue una de las amistades que hizo Emma en su residencia en el país trasandino. Arrate indica que la poesía preciosa de la autora cruceña se funda en la palabra precisa, rica en recursos, en la que Emma aventura su pensamiento con delicadeza, casi con miedo. "Poco a poco va dibujando un recorrido que le permite llegar a la sentencia exacta, para sorpresa y sobresalto del lector: 'Nadie parte fácilmente y quizás nunca del todo/ de instancias mayores, y sobre todo/ del lugar del origen, de esa torre ambigua/ y amenazadora, siempre hambrienta de sueños idénticos'".

Para Arrate, Lumbre de ciervos es un libro cuyos audaces y ricos temas de reflexión se vuelven una aventura inusitada, compleja, sorpresiva, aún para la misma hablante de los poemas. "Cada vez que escribo siento que me acerco/ a una puerta diáfana, a un estanque de agua – femenina- (?),/ aunque luego. Deberías titular/ el libro: la vida está oculta". Este otro texto también es destacado por Arrate: "No he desaparecido, estoy en un sueño/ revestida por otro viento de sueño, en el que no puedo fiarme de los nombres/de mi cuerpo ni de los días venideros".

"Una metafísica de otra presencia se avizora en esta búsqueda compleja que va buscando 'incen-

dios, emanaciones sin letra/ flores dobles: un río alzado en la voz que no cesa'. Y en un diálogo con Mistral: 'para que cumpliera el compromiso, la cita/ a ciegas con ese alguien, algo ¿del más allá?'. O, esta otra cita que recojo de su poema llamado Lady Godiva: 'Ella creyó en la palabra "límite", pero como Bishop dijo de Moore:/ salió por los cielos, las ciudades, indeterminada, incierta, capucha/ de luna', añade Arrate. "Aquí el aparente hermetismo de su poesía está al servicio de esta búsqueda que se juega entre los intersticios de la palabra, sorteando las trampas de la convención, hasta desembocar en el hallazgo, la fiesta: 'No, ya no era mujer, sino lluvia oblicua dorada en la ventana del lenguaje'. Y más allá, en el mismo poema: 'la disolución del ser bajo el otoño, la estocada, la estocada que recibe una cuerva en el/ pecho al convertirse en su propia madre, padre, Leteo, poesía y Pessoa, y emerge casi muerta o santa levitando por los campos'"

"No quiero pensar en estos últimos versos de su libro, como una aguda premonición. Pero sí, lamentar profundamente su muerte, pues ya se avizoraban las buenas nuevas de un ser libre, con una gran potencia expresiva, plena de saberes y experiencia, habitando en el hallazgo", finaliza Arrate.

Siete fechas para Emma

Andrés Ajens

Fábulas de una caída (2007), el primer libro de Emma, tiene el aire de un poemario en formación, pese a que no pocos de sus poemas huelan a definitivos (pienso en "El mensaje", "De noche y madre", "What memory desires", etc.). Otra cosa bien otra ocurre con *Lumbre de ciervos* (2013), su mayor legado poético, sin considerar sus inéditos. Cé Mendizábal, luminoso escritor orureño a menudo parco en sus juicios literarios, escribiera: "El tiempo [...] habrá de confirmar a *Lumbre de ciervos* como uno de los poemarios más brillantes de esta parte del mundo en los últimos tiempos".

Porque esa "parte del mundo" a la que alude Cé tanto confirma como desborda los lindes departamentales y aun nacionales, solo añado ahora: *Lumbre de ciervos* habrá sido el poemario cruceño más marcante en al menos los últimos cincuenta años y —lo presiento— en los próximos cincuenta (léase también: sin cuenta). Se dirá: este Ajens desvaría; se dirá: aún está tocado por el desastre en El Alto. Lo estoy — cómo no estarlo. Y sí, también, desvarío; como Cé a ratos, me aparto del orden común o regular (una de las acepciones de *desvariar* que nos da la tan Real como Irreal Academia de la Lengua) y a la vez diferencio (otra acepción de la RAE).

Lo cruceño en poesía, parafraseando al cubanísimo Cintio Vitier, no habrá sido nunca algo fijo, sin más dado, sino cada vez poesía por venir. La poesía cruceña, que a la vez saluda, disloca y reinventa *Lumbre de ciervos*, está articulada, como su nombre lo indica, por *cruces* (sin crucificados/as, empero), por cruciales cruzamientos desde ya entre "Bolivia" y "Chile", entre "Santa Cruz de la Sierra" y "Santiago" —el poemario fuera escrito entre el tercer anillo y nuestra casa en Pirque, y uno de sus poemas señeros no por nada se llama "Deslumbre migratorio". Tal polinización cruceña (o cruzada, como dicen los que aman y aprenden de flores): no solo poesía resueltamente innovadora (no habiendo innovación sin tradición en movimiento) sino antes bien poesía fecunda, datada, poesía en camino.

Pirque, 27 de agosto.

* * *

El sábado 16 de agosto me allegas el siguiente fraseo:

> Nada de literatura con esto, amor mío. En ocasiones <u>me digo que eres mi amor</u> [los subrayados son tuyos; los corchetes, míos]: entonces no es sino mi amor, me digo, llamándote así. <u>Y entonces ya no existes, estás muerta</u> [...] y mi literatura se torna posible [cuestión peliaguda, a no olvidar: la índole virtualmente póstuma de toda escritura]. Pero sé también –de hecho, constituye para mí, esta mañana, la definición misma del saber, debería publicarla– <u>que estás mucho más allá de lo que yo repito como "mi-amor"</u>, viva, viva, viva, y así lo quiero, pero entonces hay que <u>renunciar a todo, es decir, a que el amor me pertenezca</u>, a que vuelta hacia mí me dejes incluso escuchar lo que digo cuando digo, te digo o me digo mi amor.

De *Envois* (2001), en traslación, escanneado y antes subrayado por ti, del tan amable como marranísimo Jacques El destripador alias Derrida —a quien recomienzas, fulminante, a leer junto con Benjamin, Hamacher, Hölderlin, Wiethücher, Medinaceli, Villena, Oyarzún (la lista permanece in.finita), para *tocar* tal vez y desplazar el borde apenas sino la piel, tan inédita como arrojada, de *El loco* de Borda. El 28 de abril, preliminarmente titulas tu proyecto doctoral: "El sueño de una escritura infinita. El legado de Arturo Borda". Como dice una canción con letra tuya del músico Gustavo Rivero: ¡Tú no te andas con chicas! Cronopia, reiteras, ammor, cronopia más que fama.

* * *

El 25 de agosto, a poco de llegar a Santiago, te escribo el siguiente correo:

> […],de vuelta en Pirque, recuerdos: cuando llegaste por primera vez a esta casa, me dijiste como si nada: aquí viviremos nuestros mejores días —algo así; pudo ser también: los mejores años de nuestro amor— y aun me sorprendo: qué se anunciara, cómo, qué ahí se prometiera. Le estoy copiando estas líneas a amigas y amigos que, especialmente en Santiago, te han hecho y/o me han hecho señas en estos inolvidables días.
> Las y los, los y las —y luz y lis— estoy invitando a condolernos y alegrarnos contigo, a entreverarnos acaso este fin de semana en Pirque. ¿Alegrarnos? hace solo unos días me encontré de golpe con "La alegría", lo que tal vez sea tu primero poemma, fechado en noviembre de 1993, a los 10 años.
> No me mires así: que nadie está compelido a venir. Nadie. Por más que requiera encontrarme con rostros y rastros acogedores. Que hay quien pudiera preferir o requerir otras circunstancias, o tiene ya compromisos, o no está en la comarca, o lo que fuera. En cualquier caso: quien quiera. Y quienquiera se allegue por el día, por unas horas o unos segundos, que traiga lo mejor de sí, Emma, y tal vez de yantar y beber y elíxires y eventualmente ánimo manufacturante en la cocina, que esta vez dejo de preparar nada (tú dirás que esta última frase fuera algo problemática, no solo gramaticalmente sino también para quienes están siendo invitados… y estás en lo cierto: dejar de preparar la ven/ida de 'alter', ¡ya sabes!, la alteración misma fuera —y acaso en este punto problemático no tengo, no tengamos, ahorita y cada vez, más alternativa que estarnos al aguaite por si salta la liebre y libra otra vuelta, a comarcar, a saludar).
> Sea lo que sea lo que piense o no piense, crea o no crea, el mundanal, seguimos, ammor, en contacto. Aparte de estar en cada poemma, estás, en mí, en nosotrxs; sea que te llevemos, en el corazón desde ya, sea que te nos impongas, en sueños nocturnos y diurnos... Como dijera no-sé-quién: este ammor, ammor, no tiene vuelta (atrás).
> Aún boquiabierto, sin habla,
> tu a

* * *

A inicios de 2009 viajamos por Sucre, Yotala, Potosí, Oruro, La Paz y Tiahuanaco —donde, sin registro civil ni sagradas escrituras, nos desposamos. De Yotala, donde César Brie, por entonces director del Teatro de los Andes, nos prestara generosa casa, sobrevino el primer poema-con-Emma. Poemma tal:

a césar, lo de suyo; a emma el poemma

DE YOTALA, lo virgen abrasa

la tropa de ulises vaga
por las veredas de italia
a ver, cantáme yotaleña
no esa, viva [muerta] mi patria

de yotala, lo virgen abrasa

las puertas ábrelas tania
cuando preguntamos por cuáles
veredas de italia vagas
ahora, che, que nos ofreces casa

bebemos tu casa real
de cercado, arrasamos
panforte de siena, dormimos
en cama de olivo, nos pasamos
tus películas – pero la máquina

a la segunda se atasca – en casa
entreabierta las brasas
de oriente a occidente yo
talan – un poemma nos abraza

la lluvia recorta el camino
camino a tientas en aguas

De Yotala se inscribe en Æ, poemario que como su nombre lo marca —sin marcarlo del todo, pero— habla, y a ratos mudamente, de la ligadura y danza entre dos letras, que, por ser tal, no pertenece a una ni a otra. Estuviera visto que Æ se presentara en Santiago a comienzos de septiembre, pero, de cierto, una doble diferida se impusiera. Mientras, desde la calle 11 de Villa Dolores, en El Alto, esta doble acupuntura de lo increíble (doble genitivo), morosa, sobreviniera:

con e mm a
INCREÍBLE roza
en lo alto, toca
tu puerta, cielo.

ábrelo, lúcuma
nuba, con tus dedos
de nonada pura;

que vibre, increíble,
que aletee, que
no amanezca nomás
enguacado, pero.

* * *

Si de antiguo poemas habrán sido medidos en término de verosimilitud —en la *Poética*, Aristóteles prescribe que aquello a lo que remite un poema pudiera incluso ser imposible, pero si resulta verosímil [*eikos*], es decir, creíble de acuerdo al contexto o dato socio-histórico, poema fuera—, hoy por hoy no cabría apelar a tales creencias. Lo que ocurre *tal* vez, hoy, es que si con algo un poema se mide —y aún cabría demorarnos en esta inyunción a la medida— fuera justo con lo inverosímil, lo increíble. Un poema, aun antes de ser escrito o compuesto, y de cierto al serlo, para ser leído, aun en sus eventuales zonas de ilegibilidad, llama a suspender toda creencia establecida, desarma todo 'horizonte de expectativas', toda pre-asignación de sentido. ¿Mucho pedir? No fuera poco: la misma cosa sin cosa que nos toca en gracia y/o desgracia —esas "datas" y/o "regalos" para quien está atenta/o, al decir de Celan— cada vez lo demanda. Responder a tal inconmensurable interpelación no siempre se da. Un poema no se da (nunca) *siempre*. Se da, si se da, tal increíble promesa, promesa de lo increíble, cada vez *tal* vez. ¿Del trauma a la promesa, reiteras? Sí, sí; mas promesa *aformativa* (y no performativa), al decir de Hamacher. La historicidad radical de un poema —sus desencadenantes datas— se vuelve así radical anhistoricidad; no solo o no tanto otra historia por venir sino otra cosa que (una) historia. Pura nonada o casi nada, cada vez *tal* vez, <u>esta</u>: un poemma (nos) abrasa.

* * *

Lo inédito en poesía, hoy — nombre del seminario que comienzo a dar este semestre en el Peda de Santiago. Hubiera querido dedicarlo a leer tan paciente como impacientemente sólo los inéditos de Emma, los textiles que dejó literalmente sin publicar y, en algunos casos, inconclusos. Por de pronto, *Temporarias*, un poemario que comenzara hacia fines de 2012, y que, a la fecha de su partida, comprendía 21 poemas. En una notas preparatorias, Emma escribiera:

"*Temporarias* —cuyos poemas transitan entre una polifonía de voces e historias de trabajado-

> ras, y pasajes más íntimos, de voz indeterminada, ligados con estados de introspección y la experiencia de la extranjería— es una apuesta por escribir sobre la condición de los trabajadores que resisten la lógica de la fábrica moderna desde una perspectiva de género femenina; y a la vez por escribir la experiencia migrante".

Y agrega:

> "Ahora bien, aunque esas violencias incitan la escritura, *Temporarias* no es un proyecto que se dirija cómodamente a repetir el lugar común del discurso de la explotación laboral y los problemas migratorios; más bien se aferra a trabajar el delirio y la enajenación desde el lenguaje, como efectos dolorosos de las situaciones mencionadas, y que a la vez no desea evitar ni el humor ni el erotismo".

Hay un poemario fechado en 2012, *Pies a favor*, que tiene la mitad de poemas inéditos y la otra mitad está inscrita en *Lumbre de Ciervos*, por lo cual tanto pudiera decirse que se trata de un estado preparatorio de *Lumbre de Ciervos* como que *Lumbre de ciervos* es una reiteración (ampliada) de *Pies a favor*. Pero ocurre que las nociones de original y derivado aquí colapsan, lo que vuelve tan interesante leer uno y otro trayecto en su singularidad y, a la vez, en su común búsqueda sino hétero-comunidad.

Inédito también: un lote de poemas dispersos; un conjunto de cuentos; el trabajo sobre Hilda Mundy ("La risa oculta y vital de Hilda Mundy. Una aproximación al estudio de las vanguardias en Bolivia", de 2014); y, en fin, un manojo de artículos sobre literatura escrita en Bolivia y en Chile.

* * *

De los últimos pasajes encontrados en la libreta de apuntes de Emma, este, datado el 10 de agosto de 2015, a pocos días de tomar el vuelo que la llevaría a El Alto y, de ahí, a Santiago: "Estoy en Santa Cruz, en mi cuarto de soltera, pensando en muchas cosas, artículos por escribir, ensayos, charlas, poemas. Tengo 32 años".

[2015/2016]

Una voz que queda sin ella [25]

Amalia Iglesias Serna

La escritora boliviana Emma Villazón Richter estaba haciendo su doctorado en Santiago de Chile y el pasado mes de agosto viajó hasta La Paz para participar en la Feria Internacional del Libro. En el aeropuerto, cuando regresaba a Chile, sufrió un derrame cerebral que acabó con su vida. Sólo tenía 32 años, pero era una de los valores en alza de la literatura boliviana. En su despedida los diarios titularon que con ella «se apagaba la voz de una generación». En 2007 había ga- nado el Premio Nacional de Noveles Escritores de su país con el libro *Fábulas de la caída*. Y en 2013 publicó su segundo poemario, *Lumbre de ciervos*. Estaba a punto de entregar su nuevo libro *Temporarias,* que se publicará en los próximos meses, al que pertenecen los poemas que adelantamos en este número.

En esa última intervención pública de La Paz, Emma Villazón pronunció una conferencia sobre «La poesía de ayer y hoy en Bolivia» y en ella trazó lo que son algunos de los principios de su poética: la reivindicación del lenguaje poético como «inquietud», como «perturba- ción contra lo convencional» y «acto de resistencia frente al mundo» y «gesto desestabilizador de lo acomodaticio», defendió la idea del poeta como alguien que sabe, sobre todo, «escuchar al poema». Le encantaba la poeta rusa Marina Tsviétaieva, a la que se refería como «mi Marina», pero también otras voces como las de Alejandra Pizarnik, Sylvia Plath, Emily Dickinson, Clarice Lispector, Marosa de Giorgio,...). Tenía las ideas muy firmes «contra el chato realismo de los poetas de la certidumbre». En coherencia con esas ideas sus poemas entrelazan mundos oníricos con la vivencia cotidiana, las sensaciones con los deseos, la quiebra sintáctica no elude la referencia comprometida con su identidad, con su origen y la vivencia del transtierro.

Los poemas inéditos que publicamos, (gracias a la amable disposición de su marido, el también poeta Andrés Ajens) los definió ella misma como «una polifonía de voces e historias de trabajadoras, y pasajes más íntimos, de voz indeterminada, ligados con estados de introspección y la experiencia de la extranjería», «una búsqueda poética que se confía al delirio como espacio donde la lengua se desajusta, donde el o los sentidos pueden alcanzar un grado indefinido, o un nivel intermedio entre lo legible y lo ilegible». Desde esa perspectiva, los poemas de Emma Villazón multiplican su sentido mucho más allá del mero retrato de la realidad. Una voz que queda sin ella.

[25] Nota que acompaña la publicación de algunos poemas de *Temporarias*, en Revista de Occidente nº 415, Madrid, diciembre 2015.

A Emma

(textiles de varia laya)



Guillermo Daghero (Córdoba)

que decir
de   e

mm

a

e *mm* *a*

e *mm* *a chica*

chiquita

raza

azar

emmudecer

haberse mudado

une ligne noir

je la regarde

tal vez la performance diga

\+

que 0

tal vez la performance

la ausencia

la orma del poema

une ligne noir

comme

comme si

COMME SI

mm

cómo sería

el temma

emmular el p0ema

la vida de una persona

ser de un lugar **to be**

no ser de un lugar

ser
e la muda el poema

a lugar

e

que + decir
de
e

mm

a

Elvira Hernández (Lebu/Santiago)

PLAZA EN VILLA OLÍMPICA

En esta plaza la gente va y viene
da vueltas el carrusel del día.
Sale a tomar sol
vuelve con bolsas del mercado.

La música que oigo es la de siempre.
Guaguas niños que han venido al mundo
y en lenguaje inentendible dicen: “Estoy acá”.

Las hormigas siguen con su trabajo hormiga
el amor por la grieta.

En un asiento de espaldar a calle Los Jazmines
se apostaba la poeta:
cigarrillos anteojos ojos cerrados.
Sólo un aire era capaz de peinar los hilos
pensantes de una cabeza insobornable.
La Colorina.

Quien haya andado la plaza vendrá a desandarla.

¿Te acuerdas Emma que estuvimos ahí?
Otra tarde. Tu papá te acompañaba
mientras decíamos que todo iba quedando pendiente.

(En memoria de Emma Villazón -2015)

Paola Senseve (La Paz/Cochabamba/Santa Cruz)

1.
escribo un poemma
pensando que debe venir de dentro
debajo de la piel
como el dolor, el pus, el sudor
como la esencia misma de cada minuto
en el que vamos muriendo
mutando a dios o a espejo
-o a poemma-
en el que otros se miran
mientras también
escriben
o emprenden
largos
viajes
migratorios

2.
¿qué te ofreció?
¿te contó que partirías todo en dos?
¿que son ibas a agrietar la existencia?
¿que sal personas agrietadas se buscarían de manera extraña e inevitable como gotas de mercurio derramado?
¿que de sal grietas correría agua fresca?
¿que sal grietras nos espacios por donde pasa la luz, por donde entra y sale le aire?

ya no quiero escribir más
siento que mi grieta es expande
que se le todo le cuerpo

lo cierto se que estoy perdida
me cambiaron la brújula por grieta
y no es

no es cómo usarla

3.
me faltaba un poco de muerte
un turbión
que abra la boca de agua feroz
engulla, mastique
y vomite mis pedazosucios
mis pedazosobrios
mis pedazosolos
para obligarme a juntarlos
a pasarles un trapo húmedo
y con pegamento
armar otra versión bourgoisiana
de lo que los espejos y los libros
me dicen
que nunca llegaré
a ser

[19 de agosto, 2015]

Diether Flores Chumacero (El Alto)

CARÁCTER

Cuando llegué a Santiago, aquel agosto de 2012 —el año de los presagios tenebrosos, caprichosos y sorprendentes— pensaba, creía y suponía encontrar tan solo al amigo transandino solitario, bien o mal llamado Ajens; no fue así, también encontré a Emma; quien rápidamente se me presentó como boliviana, sobre todo cruceña; y que en algún momento de su vida –dichosa o no- decidió "convivir" con el amigo Andresawa en los valles de Pirque, cerca de los viñedos de Concha y Toro, un poco alejado de Santiago, solo un poco, porque teniendo un motorizado se puede llegar al "tiro" a la capital chilena. Estaba cursando una maestría en tema de letras; después, "dicen" que estaba en doctorado cuando vino lo indescriptible el 2015. Conversaba con calma y alguna vez polemizaba con el amigo transandino, cuando tomaba alguna posición; no era de las que podía ceder rápidamente, era (o eraba) de carácter fuerte, tal como la describió la Señora Laya Tiri de la Ceja de El Alto en julio de 2014. La Señora Laya, quién sabe si era doña Dominga, Celestina u otra, mientras conversaba algo básico en aymara con Andrés, puso en marcha lo que mejor sabe hacer: tirar cartas, cocas y alcoholes —también otros licores— por aquí y por "acullá" y sacar conclusiones sobre los presentes. No sé que habrá dicho de Ajensawa, eso no interesa; con Emma fue contundente: "tú eres de carácter fuerte". Emma asintió sin decir palabra.

Caminando por El Alto, por la ciudad más alta de Bolivia, Emma junto a Ajens, casándose en Tiwanaku el 2010, según "decían" ellos mismos, mucho antes que Álvaro García Linera y Claudia; apadrinados por un boliviano-decidor de poemas y otros relatos: Juan Carlos Ramiro Quiroga y señora. No me consta, le consta a los novios y al padrino y la madrina, solo digo desde lo que "decían", de lo que me "han dicho", pero "bien dicho".

Las letras hicieron lo suyo, unir a la **cruceña** con el ***qulla*** de Pirque, no se puede decir los entretelones, porque no se sabe, a lo mucho, lo único que se puede inferir es el SOROJCHE (suruqchi) convertido en letra, texto y revista acercó a Emma al amigo qulla que vive en Pirque, cerca de Santiago, valga la redundancia. Del SOROJCHE al MAR CON SOROCHE y por ahora SOROCHEMMA. También el mismo SOROJCHE, el mismísimo, en la ciudad de El Alto —Altu Pata— donde mejor pega a los venidos de las proximidades del mar, agotó a Emma, también en agosto. Qué tendrán los agostos, qué embrujo tan añejo tendrán, tal vez tengan algún conjuro con el SOROJCHE, para incomodar y pegar duro a los de allá [de río abajo, de los montes adentro, de las orillas del "mare magnum"], justo aquí, en estos parajes de Katari, de Willka y otros ***del*** ahora.

Así es. Emma en Pirque —toponimia sospechosa— al lado de un sospechoso-suspicaz andinista, que siendo Andrés González Asenjo viró a Andrés Ajens, rebuscador de las historias de Atabaliba; Emma se acercó al "mundo andino" a través d-él: al mundo del chuño y de los ajíes, en especial al ají rojo vainilla que vende la ex gobernadora de Chuquisaca Sabina Cuellar. El 2012 festejamos en el sur los 50, medio siglo de Ajensawa con ají de chuño, algo así como **ch'uñu phuti**, pero en versión Pirque.

Qué más da, es sólo eso por ahora, más allá o más acá de *Lumbre de Ciervos*; la Yatiri de la Ceja de El Alto [que dijo algo sobre ELLA, pero nada sobre la fatalidad del año siguiente], Pirque, el Sorojche-suruqchi, Mar con Soroche, Sorochemma, el mercado de Santiago donde se puede comprar chuño y ají rojo, la dieta de la capital chilena resumida en los famosos *italianos*, y el amigo Ajens que hacen posible este SOROCHEMMA.

(El Alto, 2017)

Erin Moure (Alberta)

6 poemas de *Lumbre de ciervos* (2013)

en traslación

Wavering Before the Water

Got to let the hands grow bigger
abandon the self in blind repose
to germinate the voice that cracks open crustaceans
the gnarls after thrashings first house
Got to wait for a certain look of leaf
of Vid drinking tough night dropping needles

Now got to nab the voice incendiary
now got to nail what the flower sends very
know how to voice back if the forest hails

---

translator note: echoing/not echoing the voice stutter of
Xavier Villaurrutia's *Nocturno en que nada se oie*

Growing Up

for the hairy women of Gabriela Mistral

Perhaps in an orphanhood gone unnoticed
her responsibilities appeared in dreams
betwixt lighthouses twisted along maritime bellies
and shipwrecks of exhaustion packed with furs
or obstreperous coins in a foreign tongue

Perhaps given such innocence
right down to her school shoes
they urged her to speak up, get going
to keep her promise, her blind
date with that someone, something, from beyond?
Speak up, get going, they told her,
and with responsibilities she'd grow, she'd see how
to help the dismembered walk down the road,
give back their mantle of negation,
and speak up as if re-living them
                                                    working
eating
                    watching
                                                    as if re-living, *reviving* them

                    out of the partition
of the nose

Your *a* & your *e*

When one noise or thinking is born
the other, the older, does not fade away;
they grapple together in greasy gymnastics,
hold steady and waver to make room
for the days and hold living time their half-prisoner.
Buttons, the days sew your coat of past and tomorrow.

Thus child with maternal hands tugs at the youth,
and I see that so many beings fill your mouth,
an aquarium teeming with tremulous yarns.
After all the joys and disasters, your light dances full
and your *a* your *e* apertural in the poem stripped bare
so that never could you bear the name of One only, You
nor someone

Between Ships

Busybodies in tumultous travails
park lines of transit sea of processes
snowslipped edifices accusations against wandering dogs
so as to keep swimming in drips from roofleaks
or from a face smooth (uncertain) busybodies we suddenly show up
hyper-rebusybodies   between ships
                                  one last push off

Memory Fence for a Deer

leaping over we were headed
sky up above in seduction
beneath each hoof a soleprint,
thousands corroborated our home, our mouth
not; the blue heat made
scribbles out of curtains walls medallions
and plunged heads into pools of gold

fortified children eyes alight
they told us, brought to hold up
the salver—seahorses? no!
the labour of progeny transparency of the cup
what's laudable fear of beasts what's fleshy

but from pratfall to pratfall we went
saw or didn't see the fences in scrambling over cup and outcry;
at dawn we took tea with dolphins
laughing amid phosphorescent excresences

—*remember, remember without fail*
our skins too were animal

Parliament

Whoever can't take off can't take leave,
exit through the door real or unreal
and say "I'm off" in the tone of bird or rain ascending.
No one leaves easily, and perhaps not at all
from the biggest instances, above all
the place of origin, that tower ambiguous
and threatening, always gobbling identity dreams.
There's no one who does not need time and friction
to grasp the struggle at the back of the tongue.
The point of most tension thus
does not reside in the quantity of scenes and fluttered embraces
or in which city is abandoned at noon, but lies in which
profiles, keys, shadow-feet and fold-up skies
we take with us, which
                                        giants in smiles

—said she who takes leave
        in the intersection of the bird

[Traslapes publicados previamente en *The Capilano Review*, Vancouver, Canada, 2015]

Serafín Alfsen-Romussi (Santiago)

Ficciones fisicas

A Emma V.

a.
Espergesian los restos del arte posmoderno como partículas tosidas de una camanchaca
en calma.
Y
eran
luceros de tul tullido esos glaucomas del raso celeste o
cardos de fibra de vidrio suspendidos como pupas en la curva del
planeta.

b.
Germen la collera de matices través las playas chilenas privatizadas.
los nombres deformes: el
espejo que los pare /o los
paisajes placebos de un pájaro de jaula reflexionan y
suturan de
la ausencia abierta y contraída una forma ininteligible
de liberación en
vilo.

c.
Excritan del croma infrarrojo paleoamericano un lepidóptero
exvoto en-
juagándose las márgenes. ídolo
de la coincidencia despersignándose los restos través la
lente: sinécdoque de las glaciaciones. La
piel calcándose el
rocío sarpullido de las angiospermas en el raso derredor cerrado. o
capa del
yo
su fenomenalidad estupefaciente: crisálida o transfigura de
intemperie
íntima.

(2016)

Claudia Vaca ((Santa Cruz de la Sierra / Santiago)

Vuelo después del duelo

Un big bang explotó cual remolino acuático en mi entrecejo
derritió las voces selladas
por el instante súbdito que te arrancó de nuestras vidas.

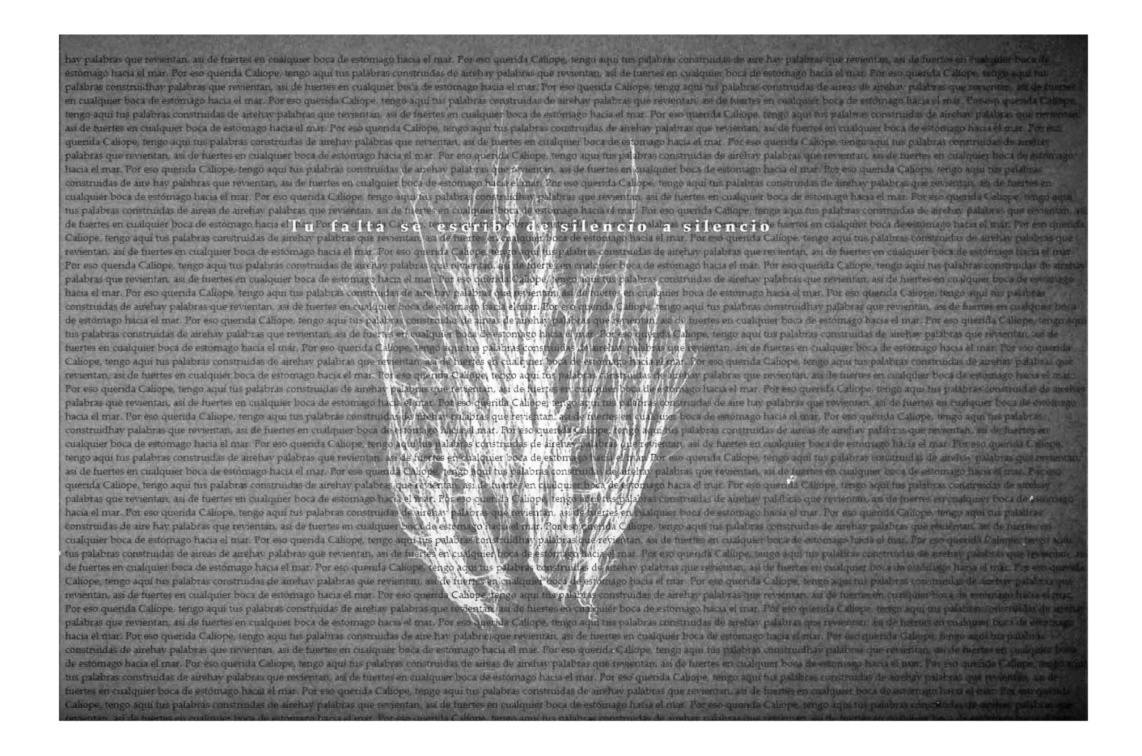
Un big bang explotó
en versos el retorno del ciervo y la fábula sumergida
en la fuente amada
en tus ojitos de sésamo.

Un big bang navega el mar muerto
de donde vienen los cantos
suelta la voz secreta en la quietud de la esfinge
y ni así lo comprendemos…
hay secretos con los que ciertas ausencias
no saben lidiar;
se devuelven hacia adentro por la garganta inflamada de silencio
con agua guardada para nadar en ella la voluntad
de construir una nueva barca
ante el diluvio del duelo,
para aguardar junto a Caronte
la comprensión de lo etéreo transcurrido en oración.

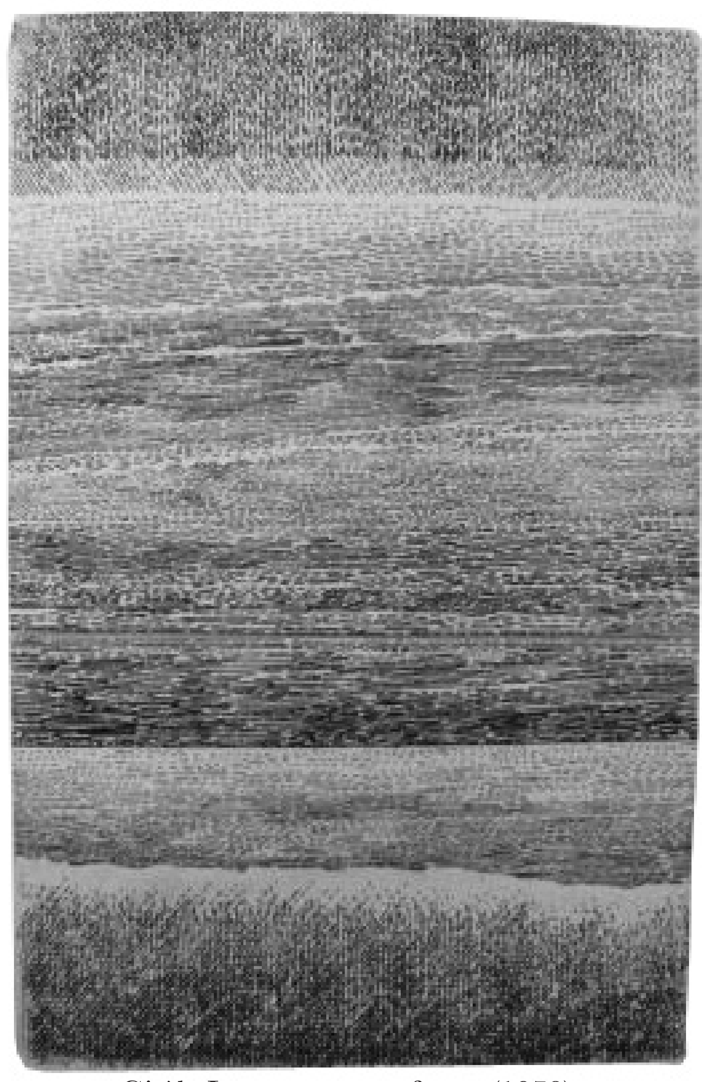
En este big bang aguavientado
reventando la cordura,
en sus orillas de hielo
bañas tu hermosura poEMMA de nuestras vidas,
nos regalas la melodía de tu presencia en versos
atravesando el desconcierto de tu partida
y haces contundente
una poética de fábulas y ciervos alumbrados por el tiempo.

Un big bang en este espacio vacío,
machetea el río del duelo
para no dejarle cicatrices al alma
cuando se deja el cuerpo en la armonía de estas olas pacíficas sin pacífico
rozando la cueva del minotauro en el sueño con la luna en Petra;
presta a alzar vuelo después del duelo.

Daniela Catrileo (Santiago)



OTROSÍ



Gisèle Lestrange, aguafuerte (1978)

INCA O DATA

MUDEZ, HABLA Y DESHABLA EN UN POEMA DE PAUL CELAN [1]

Andrés Ajens

sostener con la boca
eso mudo y comerlo
como lo excluido vivo
Emma Villlazón (2013)

Una historia abigarrada [*seltsame Geschichte*], la historia de nuestro mundo, no del todo del mundo, no del todo nuestra, no sin más historia [*nicht ganz Geschichte*], no tan por entero abigarrada, pero.
Paul Celan (c. 1950)

Otra vez: si un acontecimiento se da, se da a la vez en su legibilidad e ilegibilidad, en su opacidad o resistencia a toda idealización como en su luminosidad o donación de sentidos; tal *a la vez*, simultaneidad o conjunción entre polos sin jerarquía ni común medida, coyuntura fuera cada vez singular[2]. Por tal *co*yuntura, inscrita señaladamente en *Die Rauchschwalbe* ('La golondrina húmera', y ya habremos de sopesar qué laya de nonada se juega en traslación), poema de Paul Celan en que inesperadamente viene evocado un "Inca vivo", nos dejamos desde ya convocar.

¿De qué Inca se trata? ¿Qué hace un Inca ('vivo' y/o 'viviente': *lebende Inka*) en las postrimerías de *Fadensonnen* ('Soles filamentos', 'Soles filiformes', 'Soles fibras', 'Hebras de sol'[3]), poemario tardío de Celan (1968)? ¿De dónde sale por demás ese "tiburón" (*Hai*) que, como la ballena bíblica a Jonás, expulsa al Inca de sí? ¿Cómo se marca ahí la conjunción/disyunción entre poema (*Gedicht*, *Dichtung* o aun *Poesie*) e historia (*Geschichte* o aun *Historie*)? ¿Es que *Die Rauchschwalbe* atraviesa o sobrevuela, nomás fuera tangencialmente, el llamado "ciclo del Inca"[4]? ¿Y nosotrxs (*wir*), quién fuera, quiénes, en este poema? Son sólo algunas de las preguntas que por de pronto nos salen al encuentro. Démosles tiempo, mora para delinearse un instante, y leamos sin mayor preámbulo tal liminar transferida[5]:

[1] Parcialmente leído en *Jornadas* Óscar d*el Barco*; Depto. de Filosofía, UMCE, Santiago, 10 de agosto de 2017; una versión precedente, levemente diferente, viene en *Estudios bolivianos* nº 27, IEB, UMSA, diciembre 2017, La Paz.

[2] Acontecimiento à *la lettre*: lo que (nos) toca, o 'con-toca' (latín *contingere*, v. *tangere*, 'tocar'; Corominas). En cuanto al *a la vez* legible e ilegible, y aun lo 'legible ilegible, cf' Derrida 1986 y Derrida 1998: 78.

[3] Reina Palazón 1998: Boso 1983: Oyarzún 2000; Fernández-Palacios y Jaime Siles 1990; Kothe (1977) da inusitado giro en portugués: *Fiapossois* ('Hilosoles'). El término acuñado por Celan bien pudiera ser inversión de *Sonnenfaden*, voz rara en alemán (no está recogida en el diccionario de los hermanos Grimm, de 1854, por caso), probablemente cuajada a partir de *Sommerfaden*, 'hilo de verano' o verano cortísimo. Que los poemas reunidos fueran llamados *Fadensonnen*, tal vez: hilachas, hebras de destellos, huellas de acontecimientos solares en todos los sentidos (aun abigarrados) del término *solar*.

[4] Meneses 1987; Beyersdorff 1997; Ajens 2017.

[5] *Transferencia,* otra vez, en todos los sentidos del término como extérmino; cálese desde ya la aporía de la herencia audible en toda transferencia (jamás exenta de interferencias) así como de la herida en cada transferida (Derrida 1998: 54-62).

LA GOLONDRINA HÚMERA estaba en el zenit, la flecha-
hermana, la

una del reloj de aire
voló al encuentro de la aguja horaria,
profunda en el repique,

el tiburón
vomitó al Inca vivo,

era tiempo de toma de la tierra
en comarca humana,

todo, desellado,
daba vueltas,
como nosotrxs [*wie wir*].[6]

* * *

Paul Celan escribió un par de poemas con explícitas señas o contraseñas (*Shibboleths*) a la Conquista, ambos en el primer semestre de 1967. En el primero, *Wutpilger-Streifzüge* ('De furiosos peregrinos invasiones', etc.), viene incluso –solitario, en el tercer verso– el término (castellano) *Conquista*. Está fechado el 20 de marzo, en París, y se inscribirá en la tercera sección de *Fadensonnen* (1968). Lo que en parte desencadena su escritura fuera la lectura de la *Brevísima relación de la destruición de las Indias* (1542/1552), de Las Casas, traducida por Dietrich Wilhelm Andreaë en 1790, en reedición reciente con posfacio de Hans Magnus Enzensberger[7].

Aun relativamente informado de las aventuras de Las Casas, el posfacio de Enzensberger fuera *a ratos* un tris obsceno en su aplanamiento (comparabilidad) de los desastres de la Historia y en su cuasi compulsión a dar vuelta expeditamente la página en lo que a los *Vernichtungslager* ('campos de exterminio') atañe[8]. *Wutpilger-Streifzüge* se da a leer (no sólo ni principalmente, mas también) como "respuesta" a Enzensberger, quien años antes ironizara con el título del primer libro de Celan, *Mohn und Gedächtnis* ('Amapola y memoria'; 1952); el término *Streifzüge* ('correrías', 'expediciones', a leer también en su composición en *Streif*, 'patrulla', 'piquete', y *Zuge*, 'tiros', 'tiradas', etc.) bien pudiera ser cita o alusión a Enzensberger, pues viene inscrito en su posfacio a la *Brevísima* de Las Casas: *Der Streifzug endete mit einer Niederlage der geschwächten Truppe* ('la correría –incursión o "entrada"– acabó en la derrota de una debilitada hueste'; Las Casas [1542/52] (1966) 2014: 191). El

[6] DIE RAUCHSCHWALBE stand im Zenith, die Pfeil- / schwester, // die Eins der Luft-Uhr / flog dem Stundenzeiger entgegen, / tief hinein ins Geläut, // der Hai / spie den lebenden Inka aus, // es war Landnahme-Zeit / in Menschland, // alles / ging um, / entsiegelt wie wir.

[7] Hans Magnus Enzensberger: "Las Casas o un vistazo [*Rückblick*, 'ojeada retrospectiva'] al futuro"; en Las Casas (1966) 2014: 167-197.

[8] Dando a leer a Las Casas, el gesto de Enzensberger es doble: a la vez progresista, considerando a Las Casas precursor del anti-imperalismo y anti-(neo)colonialismo de la hora (contra la incursión estadounidense en Vietnam; 196-197), y a la vez atemperador sino denegador de la amplitud como de la singularidad del trauma judeo-alemán alias *Vernichtung des Judentums* (138).

compromiso, solidaridad o *engagement* (Wögerbauer 2000) de Celan con las bien históricas víctimas de la Historia, fuera está de duda (*Fadensonnen* incluye también al menos un par de poemas con remisiones a la por entonces en curso guerra de Vietnam), al punto que la palabra *Conquista* se inscribe en *Wutpilger-Streifzüge* (también) para señalar la situación por la que pasa el "ángulo de inclinación de la existencia" (*Neigungswinkel seines Daseins*) de quien escribe: *Conquista / im engsten / unter Ge- / herz*); 'Conquista / en lo más estrecho / bajo del corazón', traducen imposiblemente María Fernández-Palacios y Jaime Siles (117)[9]. *Die Rauchschwalbe*, de su parte, está fechado un par de meses más tarde: el 24 de mayo de 1967.

* * *

La 'golondrina húmera' ('de humo' y a la vez 'común', como registran Fernández-Palacios y Siles y Reina Palazón respectivamente) se desplaza entonces entre pasajes o estancias de dos o tres versos, escandidas por espacios vacantes que tanto descoyuntan como ayuntan su vuelo; como cuadros o escenas cuasicinematográficas se suceden, para luego menguar e interrumpirse *qua* imágenes. ¿Húmera? Vocablo visiblemente inusual en castellano; del latín *fumera*, 'humera', con cambio de acentuación: es la hipótesis que sostienen García Romero y Rodríguez (2001) y que suscribimos de paso, saludando tales vallejianos huesos en femenino: "Me moriré en París con aguacero / […] son testigos / los días jueves y los huesos húmeros" (Vallejo [c. 1927] 2008: 419).

Salvo en parte la última, todas las estancias aluden a situaciones ya sobrevenidas. Como el pretérito indicativo del alemán en que está temporalizada la mayor parte del poema no predetermina (no explícitamente al menos, como en castellano) si estamos ante un pasado "simple" (X ocurrió) o uno "imperfecto" o "durativo" (X ocurría), el paso entre lenguas se vuelve a ratos ahí doblemente intratable.

Si por interpretar entendemos descifrar o sacar a la luz algún secreto y/o el recóndito sentido de un texto, ni en *Fadensonnen* ni aquí se trata[10]. La oscuridad, la sombra –lo ilegible también ahí– hace nata. Tal no conlleva, claro, rechazar la posibilidad de comprender hasta cierto incierto punto tal o cual acontecimiento, tal o cual poema. Celan lo subraya: "el poema quiere ser entendido *como* poema [<u>*als*</u> *Gedicht*], como 'oscuridad del poema' [<u>*Gedichtdunkel*</u>]" (énfasis de Celan; proyecto de conferencia 'De la oscuridad de lo poético', 1959, en Celan 2005: 132). Oscuridad de un —por demás heterogéneo y mortal— irrepetible sobrevenir[11] con el cual, desde su aguda 'actualidad', el

[9] Celan había sido internado en febrero de 1967 en la clínica Sainte Anne de París luego de un intento de suicidio, al herirse con un abrecartas en las cercanías del corazón. En unas líneas enviadas a su amigo rumano Petre Salomen el 16 de junio de 1966, Celan recapitula: "mon année a plutôt mal débuté , j'ai dû me faire hospitaliser en février [me tuve que hospitalizar en febrero], et bien que j'ai repris les cours depuis bientôt un mois, *je suis toujours à la Clinique* [aún sigo en la clínica]". *Geherz*, remarcado en la cesura(G*e-/ herz*): del medio alto alemán (*Mittelhochdeutsch*), que antaño mentara fuerza de "ánimo", resolución", "valentía" (Ferrer 2017: 68-69). Demás estuviera señalar que a la hora de la Conquista de las Antillas, México y Perú el medio alto alemán no había entrado aún enteramente en desuso.

[10] Werner Hamacher: "Si la lecture du poème se rapporte à *l'irrépétable*, elle ne restitue pas une réalité préalable, *elle ne ramène pas à la maison du langage un sens caché ou éloigné*, mais elle s'ouvre à un avenir qui ne peut faire venir aucun acte intentionnel" (traslación de J.-L. Nancy; énfasis nuestros).

[11] "La oscuridad del poema = la oscuridad de la muerte: los hombres = los mortales. Por eso pertenece el poema, como lo que permanece en recuerdo de la muerte [de la muerte dada como la data; de ese 20 de enero, por caso, evocado en El Meridiano], a lo más humanos en el hombre" (Celan, nota fechada el "30.8.1959"; traducción de Reina Palazón, in Celan 2015: 115). À *suivre*.

poema *hoy* (*das Gedicht heute*[12]) se coyunta, pudiendo reenviar a más de una temporalidad, a más de un estrato o registro significante. Evocando una conversación con Celan en agosto de 1969, Esther Cameron reitera:

> "M. Celan protested especially against the interpretation of his poems in the light of a system of symbols. At the moment of creation the poem is individual and unique; later, '*im Leeren stehend, wird es wieder vieldeutig*' [(luego), cuando está (o se mantiene) en el vacío (*im Leeren*), en lo vacante, v*akant* (*Der Meridian*), en el abismo blanco de la página donde se inscribe *noir sur blanc* el vuelo de la golondrina y sus transfiguraciones], se vuelve otra vez equívoco (*vieldeutig*; 'plurisignificante')]. […] His main point seemed to be that he was aiming at a poetry which would offer a '*Widerstand* (resistance),' a 'Gegenüber' (vis-à-vis).' This 'opacity' is especially prominent in *Fadensonnen***.** […] Yet he conceded that while the poem is a unique event, "when it stands in the void it again can mean many things (*im Leeren stehend, wird es wieder vieldeutig*)."

***

Der Meridian ('El meridiano', 1960) señeramente entrelaza tres hebras o hilachas del 'poema hoy', en apariencia sucesivas pero de veras entreveradas en un persistente *a la vez*, que orientan desde ya su lectura. En otra ocasión las hemos parafraseado como *mudez, habla y deshabla*[13]. De una parte, señala Celan, el poema permanece en el 'pensativo recuerdo' (*eingedenk*) de las datas (*Daten*), marcantes fechas de lo acontecido, de lo históricamente dado (la historia con mayúscula y minúscula, incluyendo la historia de tal lengua y de tal o cual literatura); de ahí que el poema tienda no poco hoy al enmudecimiento (*Verstummen*), precisa Celan. Pero, otra hebra, pese a todo los peses, el poema habla; *Aber das Gedicht spricht ja!* Ni lenguaje sin más (*Sprache schlechthin*) ni simple 'consonancia' o 'correspondencia' con lo dado ("*Entsprechung*"; comillas de Celan[14]), sino 'habla actualizada' [*aktualisierte Sprache*], 'puesta en libertad'… Y a la vez, otra hilacha, el poema estrecha o encoge cualquier arte o retórica, corta los tropos e interrumpe el habla: "Y el poema sería […] el lugar en que todos los tropos y metáforas quieren ser conducidos al absurdum" (Celan 1997: 24). El *meridiano*, figura paradojal (suerte de figura *sous rature*), vuelve sobre ambos polos cortando los trópicos tropos (*die Tropen*).

Meridianamente, el poema no viene a "contar la historia", aunque permanezca a cada paso pensativo y memorioso de las históricas datas. Werner Hamacher, leyendo *Aus dem Moorboden* ('Desde el fondo pantanoso'), poema de *Schneepart* ('Parte de nieve', 1971), enfatiza tal encaminamiento ante la historia a otra cosa que la historia en los poemas de Celan. Citamos in extenso:

> "Los poemas se yerguen [*erheben sich*] desde su historia [*Geschichte*] y se yerguen en contra de ella [*gegen sie*]. No hay ninguno que no describa este doble movimiento, ninguno que no se sustraiga de sí mismo. [...] Si los poemas son históricos […], entonces no lo son, por de

[12] Celan [1960] 1983, vol. III, p. 197.

[13] "[!!!] / A *Amor de la música*, de Cristóbal Durán", textil leído en el Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago, el 18 de mayo de 2016; inédito.

[14] En inequívoca toma de distancia, no poco problemática, con respecto a la noción heideggeriana de *Entsprechung*.

pronto, porque sólo conserven los rasgos de lo pasado para el futuro, sino porque abren futuro y así otra historia que la que ha sido: son movimientos en un terreno que *aún* no está ocupado por hechos y acontecimientos históricos y que recién es *descubierto* en esos movimientos, en cada uno de ellos por vez primera y sólo a su manera. Es una, por lo menos, historia distinta [*andere Geschichte*], una historia futura que se anuncia en cada poema y que con esta otra historia se convierte en una *contrahistoria* [*Gegengeschichte*], que nunca es una historia y [*und vielleicht*; 'y tal vez'] *nunca habrá de serlo*" (Hamacher [2000] 2013: 243; énfasis nuestros).

Si el 'contra' [*gegen*] remarcado por Hamacher —el poema como "contrahistoria"— no es infrecuente en Celan, tampoco lo es que el *polemos* con los poderes de la hora se dé también en sus poemas como 'desmantelamiento' o 'desmonte' de lo dado, de la tradición histórica, incluida de cierto la lengua alemana heredada (Joris: lxxi; habla tanto de *dismantling* como de *wrenching*, enfatizando su índole a la vez semántica como sintáctica). En el siguiente pasaje de *In die Rillen* ('En las estrías'), de *Atemwende* ('Tornaliento', 1967), por caso, en traslape de Felipe Boso (Celan [1967] 1983), leemos:

[…] cuando, con puño estremecido,
desmantelé [*abtrug*] el tejado
que nos cubría, teja a teja,
sílaba a sílaba,
por mor
del destello cobrizo
del cuenco del mendigo
en lo alto.

Las notas que siguen, por mor de una cierta incierta oscuridad de *Die Rauchschwalbe*, menos acaso que hebras, hilachas o huellas a medio hollar fueran. Nos abocamos por de pronto a remarcar algunas históricas datas ante las cuales el poema se yergue o se encuentra (*steht*) así como algunos singulares entreveros de su habla y deshabla.

* * * * *

LA GOLONDRINA HÚMERA estaba en el zenit, la flecha-
hermana, la […]

Habitualmente traspuesto al castellano como 'golondrina común' o (en España) 'andorrina', el término *Rauchschwalbe* remite al nombre popular alemán de la golondrina descrita por Linneo en 1758 con el nombre de *Hirunda Rustica*, 'golondrina campestre', o 'de los campos'... Si Palacios-Fernández y Siles, a riesgo de convertir un nombre en imagen, optan por verterla como "golondrina de humo' (205), es que la marca del humo (*Rauch*) fuera ahí imborrable. Su nombre le viene dado por ser una variedad que a menudo anida en las chimeneas de las casas en el campo ("eine schwalbe die in der bauern groszen kaminen nistet", precisa el diccionario de los hermanos Grimm). En angloamericano existe la denominación *chimney swallow* ('golondrina de la chimenea') y es la que acoge Pierre Joris en su traducción, *here in the United States* (2014) La remisión a la humareda de las

chimeneas de los campos de exterminio fuera demasiado patente como para pasarla por alto; tal humo viene ya en *Todesfugue* (1944/1948), como restos de incineradxs por venir: "Él grita tocar más sombrío los violines y como humo [*als Rauch*] ascenderéis en el aire"[15].

La golondrina, ave migratoria por antonomasia (en Europa emigra al sur en otoño, a menudo hasta el norte de África o Medio Oriente, y luego vuelve anunciando la primavera[16]), en la poesía en lengua alemana y, particularmente en Friedrich Hölderlin, es figura por excelencia de poeta. Los poetas son como (*wie*) golondrinas, remarca Hölderlin en *Die Wanderung* ('La migración'[17]), porque son libres: "*Frei sei'n, wie Schwalben, die Dichter*". Huelga decir que Celan, enfáticamente desde fines de los años '50, habrá mantenido una intensa "explicación" (no simple crítica ni simple diálogo) con la escritura de Hölderlin y, como advertiremos luego, otros pasajes de *Die Wanderung* estarán siendo desmantelados en *Die Rauchschwalbe*.

Aparte de esta remisión al carácter libre (*frei*) de golondrinas *como* de poetas, cabe subrayar telegráficamente un par de otros pasajes de *Die Wanderung*: (1) alusión a la estirpe/linaje/raza alemana (*das deutsche Geschlecht*), que, en sus errancias previas a establecerse en el centro de Europa, se uniera con los 'hijos del sol' (*Sonne Kindern*), aparentemente una rama griega o proto-griega, a orillas del Mar Negro (ya en la actual Rumania, tierras de Celan, o, si al oriente, en la Iberia caucásica), dando nacimiento a la 'más bella raza… que hubo o habrá jamás' (a subentender, la germana); (2) alusión a iniciales dificultades para entenderse entre ambos grupos por no compartir la (misma) lengua, lo que casi desencadena la violencia (*keiner vernehmen konnte / die eigene Rede des andern*; 'sin que nadie pudiera entender / el habla propia del otro', Munárriz: 83). Esta explicación con el himno hölderliniano se verá confirmada con las variantes de los últimos versos de *Die Rauchschwalbe*, como precisaremos más adelante.

No cabe descartar, de otra parte, una alusión también bíblica en esta golondrina. En el salmo 84, versículo 4, por caso, se hace mención, con alegría, a las golondrinas que han hecho sus nidos en los atrios del templo de Yahveh en Jerusalén: *Denn der Vogel hat ein Haus gefunden und die Schwalbe ihr Nest* (trad. de Lutero, s. XVI; subrayo). En el mismo salmo Yahveh es llamado el "Dios vivo" (*dem lebendigen Gott*) y, más asombrosamente, "el sol": Denn Gott *der HERR ist Sonne* und Schild (subrayo). *Die Rauchschwalbe* proseguiría el desmonte celaniano de todo heliocentrismo (como ya apunta Joris[18]), tanto greco-alemán como judío y aun egipcio (introduciendo de paso acaso un guiño 'de

[15] Traducción de Ricardo Loebell (1998: 46). Otras comparecencias: en *Sprachgitter* (1959), 'alma de humo'; en *Die Niemandsrose* (1963): 'un humo que era ya de mañana'; en *Atemwende* (1967), 'el humo de los cantos de la fuente'. Y en un poema del ciclo de *Fadensonnen* finalmente no incluido en el libro: *rauchige / Quelle*, 'humeante fuente'.

[16] En América la *Hirunda rustica* se puede encontrar de Alaska a Tierra del Fuego; su migración se da tanto al sur como al norte, dependiendo del lugar donde se encuentren al llegar el otoño.

[17] Hölderlin 2004: 80-89 (traducción de Jesús Munárriz). Cortés y Leyte aclaran: "El verbo 'wandern' no equivale a un andar puro y simple, sino a caminar efectuando una larga marcha a pie por el campo {como los excursionistas); también tiene connotaciones de peregrinar {pero sin la resonancia religiosa habitual) o vagar" (in Heidegger [1944] 2005: 26).

[18] En este punto Joris (lvi) introduce un tan sabroso como significativo contrapunto entre Celan y Pound ante tal caída de todo heliocentrismo: "Ezra Pound lamented in the *Cantos* that 'the center does not hold' —Celan knows that this is so because there is no single center, no single sun that can hold it all up […]" sino, para decirlo con *Fadensonnen*, nomás hebras, fibras o restos de soles.

actualidad' al conflicto árabe-israelí por entonces en curso[19]), y, eventualmente también, aunque de un modo diverso, inca.

La golondrina fuera parca en la pajarería de Celan, donde concurren también palomas, lechuzas, alciones, grullas, mirlos, gaviotas, buitres, etc. Que sepamos, sólo viene una vez más, en la tercera sección de *Fadensonnen* (*Die Rauchschwalbe* está en la VI y final); poema *Zur Rechten* ('A diestra'), en la expresión compuesta, probablemente acuñada por Celan, *Mondschwalben* ('lunagolondrinas' al decir de Fernández-Palacios y Siles; 'golondrinas de luna', según Reina Palazón, habitualmente un poco más conservador).

* * *

En el zenit, cenit o cénit (*im Zenith*) estuvo, estaba o manteníase la golondrina; *stehen* antes que *sein*, como a menudo en Celan. La palabra *zenit*, del árabe *samt ar-rás*, 'el paraje de [sobre] la cabeza', según el diccionario de Corominas, entrara por el castellano a otras lenguas europeas a partir del siglo XIII; en alemán, tal *Zenith*, fuera inicialmente préstamo del italiano a inicios del siglo XV (DUDEN 1989). Es decir, a la hora de los sucesos de la captura y muerte de Atahualpa en Cajamarca (1532/1533), la forma *Zenith* (actualmente caída en desuso en favor de *Zenit*) fuera la más usual en alemán.

En astronomía el zenit marca "la intersección de la vertical de un lugar con la esfera celeste, por encima de la cabeza del observador" y, por figura, "el punto de apogeo o culminante de alguien o algo" (RAE 2014). En términos horarios, cuando el sol está en el zenit es mediodía (o 12.00 meridiem), es decir, cuando, en su momento culminante, el sol está en el meridiano celeste o cero, antes de comenzar su caída. El diccionario de los hermanos Grimm, que aún atesta sólo la forma *Zenith*, también subraya su ligazón con el círculo meridiano: *den zenit und höchsten puncten circuli meridiani*. Por decir: en lugar del sol, la golondrina (de humo sino humeante; húmera) estaba en el zenit. ¿En el lugar del sol (*Intip churin*: 'hijo del sol') estaba el Inca-golondrina-humeante, Atahualpa? A no apre-

[19] Es decir, a pocos días de desencadenarse la 'Guerra de los 6 días' entre Israel y Egipto, Jordania, Irak y Siria; esta posibilidad se confirma si se tiene en cuenta la nota en francés de Celan a su esposa, Gisèle Lestrange, que acompañara al poema el 24 de mayo de 1967: "*Les temps sont durs. Puisse Israël durer et vivre!*" ('Los tiempos son duros. Ojalá pueda Israel perdurar y vivir'); Celan 2000: 198. ¿A qué tal remarca? ¿Dada la extrema distancia de Celan ante todo sionismo, el de su padre de entrada (Chalfen 1989: 132), optara acaso por evitar así una lectura en contrario? Refiriéndose a otro poema del ciclo de *Fadensonnen*, Merlies Janz planteara temparanamente también que "con toda la eventual simpatía [*bei aller Sympathie*] que Celan tuviera con respecto a Israel […], el poema *Denk dir* no debería ser mal entendido como un himno al Estado de Israel y a la guerra de junio" (Janz: 233). Como habré indicado en otra parte (Ajens 2011: 83), de la poesía de Celan tanto puede decirse que se inscribe como que no se inscribe en alguna tradición judía, "si judío, como lo afirma *Conversación en la montaña* [*Gespräch im Gebirg*, 1959], fuera quien nada tiene en propiedad, quien en propiedad nada ha". Por decir: la golondrina húmera, figura *a la vez* 'marrana' ('si llamamos marrano, *por figura*, a quienquiera que permanece fiel a un secreto que no habrá escogido; […] secreto [que] guarda al marrano antes incluso que aquel lo guarde [*avant même que celui le garde*]'; Derrida 1996: 140; traslape y énfasis nuestros) como figura de 'musulmán' — Primo Levi (1947), Aldo Carpi (1971), Jean Améry (1977) y otros remarcados por Agamben (1998), Forster (2000) y Del Barco (2004); en los campos, 'musulmán' figura *par excellence* de 'judío' del judío, de doble sino infinitamente excluido: "Con tal término, *Muselmann*, ignoro por qué razón [pero no fuera tan difícil adivinarlo; Agamben habla aún de ironía, de "autoironía" (40) – acaso haya que precisar: de auto-hétero-ironía], *los viejos del campo* [*i vecchi del campo*] designaban a los débiles, los ineptos, los destinados al crematorio [*i votati alla selezione*]" (Levi: 90; subrayamos). Del Barco le añade un pliegue o complicación trascendental al vuelo de esta golondrina marrano-musulmana *tachada* (desde ya por la fuerza del meridiano) que no podemos seguir aquí en todas sus vueltas y revueltas: "los llamados musulmanes fueron los únicos que derrotaron al régimen nazi de exterminio enfrentándolo con la muerte-viva"; "los nazis fueron *trascendentalmente* derrotados por *el pueblo judío-musulmán* mediante una resistencia inédita y aún no nombrada, y que tal vez no tenga nombre, pues consiste en la pura situación-de-ser manifestándose como no-ser" (Del Barco [2004] 2008: 182-183; énfasis nuestro). ¿El "pueblo" de los "muertos vivos" [*morti vivi*], de las "humanas momias" [*uomini mummia*]" (Carpi 1993 [1971]: 11)? Como fuere, y contra todo pronóstico, algunxs musulmanxs, algunos seres en proceso de momificación en vida, habrán sobrevivido (Agamben: 154) y como la golondrina húmera habrán vuelto para contarla. (En nota postrera rozamos *otra vez* tal devenir musulmán, momia en vida, muerta-viva, de tal golondrina) [10.8.2017].

surarse: múltiples hilachas hay, huellas o restos de soles, como su nombre lo indica, en *Fadensonnen* y plausiblemente también en *Die Rauchschwalbe*. En cualquier caso, la edición de la *Brevísima relación* de Las Casas que Celan llegó a leer señala explícitamente que Atahualpa (*Atabaliba*) fue quemado (vivo) en Cajamarca:

> "Dessen ungeachtet ward er verurtheilt, *lebendig verbrannt* zu werden, wiewohl einige den Befehlshaber [Pizarro] baten, er solle ihn erdrosseln und sodann erst *verbrennen* lassen. Als er dies wahrnahm, sagte er: *warum wollet ihr mich verbrennen*? Was habe ich euch denn gethan?" (Andreä 1790; énfasis nuestros); Las Casas: "No obstante todo esto lo condenaron a *quemar vivo*, aunque después rogaron algunos al capitán [Pizarro] que lo ahogase, y ahogado *lo quemaron*. Sabido por él, dixo: '*¿Por qué me quemáis*, qué os he hecho?" (Las Casas [1542/1552] 1998: 126; énfasis nuestros).

La referencia al meridiano, que en alemán (*Meridian*) remite desde ya a esa línea que corta o atraviesa los trópicos (*Tropen*) y, por homonimia, como está dicho, los tropos (*Tropen*), pero que también puede asociarse a la claridad del mediodía y a lo sureño, a las tierras del mediodía (entre las cuales, Rumania), ciertamente está en el corazón de la poesía de Celan, no sólo en *Der Meridian*, sino también explícita o implícitamente en muchos de sus poemas. La palabra le fuera dada por Nelly Sachs, en carta datada el 28 de octubre de 1959 en Estocolmo, donde residía desde 1940 tras escapar de la persecución nazi en Alemania. Sachs: "Entre París y Estocolmo corre [*läuft*] el meridiano del dolor y del consuelo" (*der Meridian des Schmerzes und des Trostes*); (Celan-Sachs 1999a: 127).

* * *

En un poema de *Atemwende*, libro que justo precede a *Fadensonnen*, Celan llama a su escritura 'flecha' y a él mismo (o más precisamente al poeta-interlocutor en el poema), 'sagitario', esto es, arquero: *deine Pfeilschrift schwirt, / Schütze*; 'tu escritura de flecha, / sagitario' (Reina Palazón 1998: 211), habiendo nacido él precisamente un 23 de noviembre. Y en la tercera sección de *Fadensonnen*, en juego con la inscripción precedente, la flecha sobreviene esta vez como 'envío', como escritura en envío: *Jeden Pfeil, den du losschickst*; 'cada flecha que envías' (Fernández-Palacios y Siles: 107). Ahora bien, en *Die Rauchschwalbe* la flecha comparece en acuñación partida, repartida: *die Pfeil-/ schwester*, 'la flecha-/ hermana'. ¿Una flecha-escritura *de* otro u otra, *con* otro u otra? ¿Será que Celan no deja de desembarazarse del prejuicio europeo que imagina a todos los "indios" como gente de arco y flecha?[20], ¿o, antes bien, subraya ahí la doble condición de una escritura, considerada "hermana", como envío y a la vez resistencia en juego? Dejemos estas preguntas por ahora y exploremos otra posibilidad, complementaria: la flecha hermana como escritura de Nelly Sachs o, más explícitamente (ya barruntaremos cómo), de una cierta incierta escritura repartida en femenino, "judía".
El carácter de 'hermana' de la flecha puede ser auscultado en la nutrida comparecencia del vo-

[20] A mediados de 1938, habiendo aprobado el bachillerato en Bucovina, Rumania, Celan se disponía a viajar a Francia para iniciar estudios de Medicina. "Pero bruscamente y de manera enteramente inesperada –refiere un biógrafo–, el padre de Paul se puso a criticar el proyecto de su hijo que quería comenzar sus estudios de inmediato. Él planteó la posibilidad de un viaje a Sudamérica, que le estaban ofreciendo, y afirmó que la familia no tendría los medios económicos para *emigrar* si Paul no difería por un tiempo sus estudios. Paul no tomó en serio tales objeciones: no consideraba para nada necesaria esa emigración, por lo demás a un país 'salvaje' de Sudamérica. Como su madre lo dejó decidir por sí mismo, finalmente se acordó que partiera nomás a *Tours* a iniciar sus estudios" (Chalfen 1989: 83; traslape y énfasis nuestros).

cablo *Schwester* en la textura celaniana. Jean Bollack (46) plantea que tiene que ser entendido "en sentido bíblico", es decir, no necesariamente en referencia a una hermana biológica ni tampoco, entonces, en "clave" biográfica (Celan fuera por demás hijo único), sino, de manera tan lata como comedida, como paisana, poco importa si se trata de una amiga, pariente cercana o lejana, hermana en sentido más usual o aun madre y/o comadre. La publicación de su correspondencia con Sachs (en 1993) vino a corroborar lo que ya puede entreverse en algunos de sus poemas; a menudo ella lo trata de 'hermano' (*Bruder*) y él a ella, de 'hermana' (*Schwester*). En *Fadensonnen* tal *Schwester* viene inscrita sólo en otro poema: *Aus Engelmaterie* ('De materia de ángel'; Fernández-Palacios y Siles y Reina Palazón coinciden en traducción); Joris, de su parte, habrá sugerido que ha de leerse ahí en conjunción con la figura (femenina) de la *Shekinah* de la Kábalah[21]. Pero este motivo fuera por sí mismo insuficiente y hubiera de conjugarse con otros. Entre ellos:

1. El motivo del humo o de la humareda desde ya, asociado a los campos de exterminio, aparece temprana y recurrentemente en la poesía de Nelly Sachs, a ratos (en sus poemas de los años '40 y '50 en especial) casi como un *leitmotiv*. Por caso: *O ihr Schornsteine, / O ihr Finger, /* Und Israels Leib im Rauch *durch die Luft*; 'Oh chimeneas, / Oh dedos, */ Y el cuerpo de Israel en el humo* a través del aire' (*In den Wohnungen des Tod*, 'En las moradas de la muerte', 1947; énfasis nuestros)[22].

2. El motivo de la golondrina enseguida, para nada parco en la escritura de Sachs, al punto de que en algunos textos aparece como figura de la mujer joven y/o de la niña aún sujeta a los hilos del padre. Ya en un poema de 1943, luego de convocar el término Sonnenfaden, raro en alemán como adelantamos, pero no de acuñación tan reciente como su inversión en *Fadensonnen*, Sachs alude a una golondrina que teje su nido en los cabellos del profeta Elías (*Die Schwalbe baute in Elias Haaren / Ihr Nest*)[23]. *Sonnenfaden*: en *Chor des Geretetten* ('Coro de sobrevivientes', 1946), poco después de mencionar un aún ensangrentado reloj de las horas (*Stundenuhren*) y de aludir a un dolor aún mal sellado/cicatrizado (*schlecht versiegelten Schmerz*), de pronto el coro se dirige a lxs otrxs, vivientes (mas) no necesariamente sobrevivientes, y les pide que le muestren (pero) de a poco, lenta o paulatinamente (*langsam*), su sol (*eure Sonne),* tal sol de otrxs. El de incas, por caso, *Inti* o *Punchaw*, pues las venturas de una 'golondrina princesa' (*Prinzessin Schwalbe*) en *Der Jahrmarkt der Träume* ('La feria de los sueños', 1937) no estuvieran acaso enteramente disyuntas de tal "princesa helada en los Andes" (Reina Palazón) evocada por Sachs en un poema de a comienzos de los años '60[24].

3. El motivo del zenit, en fin: en un poema publicado justo un año antes de la escritura de *Die*

[21] "En la primera semana de mayo, Celan estuvo leyendo *Von des mystischen Gestalt der Gottheit* [1962], de Gershom Scholem [cf. Wiedemann (2005) 2014: 778]. [En] este poema ['De materia de ángel'] […], la dimensión erótica [*the erotic component*] puede ser asimilada a […], y la 'Schwester' [comillas de Joris] a la Shekinah" (Joris 2014: 531), es decir, según Kabalah, la 'divina presencia' o figura *par excellence* (remarca Scholem) de lo divino en femenino.

[22] Otrosí, pasaje de *Die Leiden Israels* ('La pasión de Israel', 1951): 'Cuerpo de Jeremías, en humo, / cuerpo de Job, en humo, / elegías en humo, / quejas del pequeño niño en humo, / canción de cuna de la madre en humo... / camino de libertad de Israel en humo...' (traducción de María Rosa Borrás).

[23] Cf. *Grabschriften in die Luftgeschrieben* (1943). El pasaje en cuestión: *Am Sonnenfaden* zogst du sie herein / Da ruhte sie auf deinem Meilenstein. // Die *Schwalbe* baute in Elias Haaren / Ihr Nest; bis er in Sehnsucht aufgefahren (énfasis nuestros).

[24] *Im eingefrorenen Zeitalter der Anden*, 'En el tiempo congelado de los Andes', poema incluido en *Noch feiert Tod das Leben* ('Aún celebra la muerte a la vida', 1961), enviado a Celan en carta del 14 de diciembre de 1960 (Celan-Sachs 1999b: 5). Cf. también *Der magische Tänzer* ([1955] 1962) y *Die Suchende* (1966), donde justo tras evocar la Cruz del sur (*der Sternbild / des* südlichen Keuzes) viene otra vez mentada la "princesa del hielo" (*die Eisprinzessin*); Sachs 2009: 337.

Rauchschwalbe, Sachs también alude a un ave estando en el cenit: *Seefahrend zum Zenit / wo die weisse Lachmöve sitz und wartet* […] ('Navegando al cenit / donde la blanca gaviota reidora sentada espera'; *Die Suchende*, 1966, in Sachs 2009: 335).[25]

En *Fadensonnen* (como en *Die Niemandsrose* y otros poemarios de Celan) la remisión a la escritura de Sachs no es infrecuente. En carta fechada el 22 de marzo de 1968, Celan le escribe: "[...]: gracias por tus líneas, por el recuerdo de aquella luz. […] La encontrarás nombrada en mi próximo libro de poemas [*Fadensonnen*], que aparecerá en otoño, nombrada con una palabra judía" (referencia al poema *Nah, mit Aortabogen*, 'Cerca, en el arco de la aorta'; cf. Celan-Sachs 1999b: 22). Con anterioridad ya Sachs lo habrá llamado "el Hölderlin de nuestro tiempo", apelativo que conjugaría tanto el más alto como el más abisal reconocimiento, en vista de las reservas de Celan ante la herencia histórico-política de la escritura de Hölderlin. Y si hay cercanía extrema entre Sachs y Celan hay también, a ratos, distancia máxima: lo atestigua señaladamente *Zürich, zum Storchen*, poema de *Die Niemandsrose* (1963) dedicado explícitamente a alguien –cosa rara en Celan– (*Für Nelly Sachs*, viene justo bajo el título), al punto que Ingeborg Bachman, presente en parte del encuentro de Zurich que diera alas al poema, tuvo una más que fría recepción[26]. Ocurre que, sin renegar un ápice de su condición de 'hermano', Celan toma distancias de un judaísmo que considera por momentos mi(s)tificante: 'Hablamos de […] lo judío, de / tu Dios'. (Para una aproximación a las coyunturas y disyunturas de Sachs y Celan, cf. Bollack 2000, Böschenstein 2007 y Benoit 2007[27]). Por demás, unos pocos meses antes de escribir *Die Rauchschwalbe*, el 10 de diciembre de 1966, día que Nelly Sachs recibía en Estocolmo, compartido con el escritor israelí Shmuel Yosef Agnón, el Premio Nobel de Literatura, Paul Celan leyó 25 poemas de Sachs en el Goethe Institut de París, tal saludo por partida doble: como Celan, Sachs fuera sagitario y el mismo día que recibía el Nobel (que estaba en el zenit literario, si se quiere), estaba también de cumpleaños[28].

* * *

Vacancias, blancos por donde vuela la golondrina como la flecha hermana; migración, traslación entre estancias, pasos — en vuelo al sur (o al norte, dependiendo de la fecha del año), para luego, al sur o al norte, emprender vuelta[29]. Tal *vez*. En cualquier caso: labilidad del fraseo con que termina

[25] Pasajes de *Die Suchende* fueran leídos por Celan en el Goëthe de París a fines de 1966 (Böschenstein 2007: 144).

[26] Bachmann le "responderá" un año después *Ihr Worte* ('Ustedes, palabras'), poema dedicado a "Nelly Sachs, la amiga, la poeta, en veneración [*in Verehrung*]"; (cf. Bollack 2001: 228-230).

[27] Siguiendo a Bollack, Pons agrega: "La judeïtat havia esdevingut, per a ell, un element complementari de la poesía, gràcies al qual la identitat era buidada dels seus continguts nacionals o lingüístics essencialitzadors, i esdevenia *una errar, un voleiar*, un ser proscrit, i per tant una intromissió en uns espais aliens, que sempre són analitzats des d'aquesta exterioritat volguda i recercada. És una actitud que *comporta i exigeix una gran llibertat*, i que *allunya el poeta de tota col·lectivitat poètica, nacional o religiosa*. Va denunciar sempre i pertot el llocs on s'ha produït la destrucció dels jueus d'Europa, però alhora va mostrar tot el que el separa de les positivitats de la religió, com en el poema punyent dedicat a Nelly Sachs: «Zürich, Zum Storchen» («Zuric, Can Cigonya»), de *La rosa de ningú* —amb l'or d'una catedral que els acompanya durant la conversa, reflectit dins l'aigua, com si volgués mostrar la confusió religiosa de la seva interlocutora i denunciar el perdó d'un ecumenisme escapista i irresponsable" (Pons 2015; énfasis nuestro).

[28] Celan le habrá escrito a Sachs, desde París el 16 de noviembre de 1966: "Tu invitación a Estocolmo para tu cumpleaños y la entrega del premio Nobel, nos conmueve. […] Sin embargo, estaremos de alguna manera presentes el 10 de diciembre, ya que por la noche de ese día habrá un homenaje en tu honor en el Instituto Goethe. Beda Allemann hablará unos 25 minutos sobre tu poesía y luego yo leeré durante unos 30 minutos algunos poemas de tus libros" (Celan-Sachs 1999b: 20).

[29] "Ni asemántico ni semántico, y sin embargo a la vez ambos, el blanco deja abierto el espacio [*tient l'espace ouvert*] […] entre la negación y lo que niega, lo mantiene abierto para su relación [*pour leur rapport*] e introduce a la vez la posibilidad de la no-relación [*non-rapport*]". Hamacher 1986: 209; traslape, del franco traslape de Jean-Luc Nancy, nuestro.

una estancia y comienza la que sigue; entre la primera y el primer verso de la siguiente, por caso: ¿la flecha-/ hermana en conjunción/disyunción con el (número) uno, y, literalmente, en alemán, en femenino, como la golondrina y la flecha, "la una" [*die Eins*] del 'reloj-aire'? Conjunción no sólo entre género, sexo y/o raza (*Geschlecht*) de voces sino también entre sílabas y fonemas: *die Pfeil-, die Eins*.

* * *

la una del reloj de aire [*Luft-Uhr*]
voló al encuentro de la aguja horaria,
profunda en el repique [*ins Geläut*],

La una (el uno) del reloj, *die Eins*, en su concreción figural en tanto número arábigo, deja ver en su fenomenalidad, ya se ve ('1'), también una conjunción o reiteración transformante con *die Pfeil*, la flecha o saeta, '1'. A menudo Celan habrá insistido sobre la índole bien 'concreta' de su escritura, lejos de todo simbolismo, esotérico o no tanto, como de todo abstracción, trascendental o conceptual[30]. Y a la vez: *die Eins* ('la una') viene a marcar ahí una inesperada concreta consonancia o repique (*Geläute*) con *die Pfeil* (la flecha); repique silábico acentual que se prolongará en las estancias siguientes con 'tiburón' (*Hai*) y 'tiempo' (*Zeit*), marcando acústicamente una cierta insistencia en las transformaciones o transfiguraciones de la repartida golondrina-flecha-escritura-hermana[31].

* * *

Al encuentro y/o (en) contra (*entgegen*; como el quechua *tinkuy*, a la vez *al encuentro, tinkunakama,* 'hasta encontrarse', '*au revoir*', y *en contra,* en mutua contrariedad o en conflicto*, tinku)* del marcador de la hora, la aguja horaria, tal *Stundenzeiger*; dualidad que las traducciones de Palacios-Fernández y Siles ('volaba contra el minutero') y Reina Palazón ('voló al encuentro de la aguja horaria') evidencian.

Si "en contra" del marcador de la hora (¿Carlos I, rey de España, […] *de Jerusalén y* de *las Indias islas y tierra firme del Mar Océano*?), figuralmente, en cualquier caso, un arma, suerte de lanza, aparentemente más poderosa que una flecha, contra la cual vuela la una ('1') del reloj, reiteración en vuelo (*flog*) de la flecha, ya inca, ya judía, por decir: resistencia desigual ante los poderes de la hora.

Si "al encuentro", o *hacia* la aguja horaria, ¿la una del reloj avanza o retrocede? Aparentemente retrocede o retorna, pues si bien el zenit fuera punto relativo al lugar en que alguien se encuentra, en el caso de un reloj (aun de aire), el zenit, el punto más alto, viene a las 12.00 hrs. (si a ello le añadimos la imagen meridiana, quemante, de la golondrina húmera sino humeante sosteniéndose en el zenit, la figura de un vuelco en el tiempo –¿hacia el siglo XVI?– pareciera confirmarse).

[30] ¿Celan poeta "concreto"? Cameron: "Evidently he regards language as something concrete and becomes immediately mistrustful of any abstract or symbolic interpretation"; "He called my attention in particular to the use of the many adjectives in -ig which have a very concrete meaning….".

[31] *Flucht und Verwandlung* (1959); 'Fuga y transfiguración', habrá llamado Nelly Sachs a uno de sus más conocidos volúmenes de poesía.

* * *

el tiburón [*der Hai]*
vomitó al Inca vivo [*spie den lebenden Inka aus*],

Otra vez: ¿de dónde sale ese tiburón?, ¿y de qué Inca (vivo) se trata? En cuanto a lo primero, más de un/a lector/a de Celan (Janz, Wiedemann y Joris por caso) habrá advertido ahí una referencia bíblica, una analogía con la ballena que vomita a Jonás. La mayor parte de las versiones de la Biblia, sin embargo, no menciona 'ballena' alguna sino un pez genérico, un pez grande[32]; las traducciones de Lutero (s. XVI) y de Buber-Rosenzweig (1929), mientan ambas un *großen Fisch* (Jonás 2.1), o simplemente un *Fisch* (Jonás 2.10). La referencia, que en este caso fuera también una transferencia entre venturas de tal profeta bíblico y tal Inca vivo (cuyo estatus de transferida quedara por precisar), pareciera también confirmarse al indagar en los estados previos del poema (previos a alcanzar el estado finalmente inscrito en *Fadensonnen*; Celan 2000: 198-199). En efecto, Celan tentó primero con *wärf… aus* (expelía/expelió; echaba/echó; arrojaba/arrojó), pero al cabo optó por *spie… aus* (*auspeien*: 'vomitar', 'escupir'), que es lo que viene en las versiones de Lutero y Buber-Rosenzweig para marcar la acción del pez. Lutero, Jonás 2.11: *Und der HERR sprach zum Fisch, und der* spie *Jona* aus *ans Land*; 'El Señor le habló (le ordenó) al pez, y este vomitó a Jonás a la playa'. Referencia levemente desplazada, al nombrar al "gran pez" específicamente "tiburón" (*Hai*); si hay transferencia entre Jonás y tal Inca, como refrendamos, la cosa fuera más bien oscura o al menos oblicua; ¿la fuga de Jonás por el Mediterráneo en dirección a Tarsis, paraje que "representaba para los hebreos el confín del mundo" y a menudo, específicamente, la península ibérica (Jonás 1.4, *Biblia de Jerusalén*, nota al pie)?

* * *

En cuanto a la pregunta del millón, si cabe: ¿quién fuera el inca vivo mencionado en el poema? ¿Hay algún Inca histórico reconocible como tal ahí? Wiedemann (787), con nombre y apellido, apunta al Inca Garcilaso de la Vega, el autor de los *Comentarios reales* (1609) y, a no olvidar, traductor de los *Dialoghi d'amore* de León Hebreo. En vista que los *Comentarios reales* fueran pronto prohibidos en las Indias, alias América española, Wiedemann establece el nexo, aunque reconoce que carece de datos documentados para afirmar tal aserto (por de pronto, no hay huella de libros del Inca Garcilaso en la biblioteca de Celan): "desconocida es la fuente de información [*Quelle von Informationen*] de Celan sobre el español Garcilaso de la Vega [...], hijo ilegítimo de un conquistador español del Perú con una princesa inca [*Inkaprinzessin*], y que él mismo se llamara 'el Inca'…" (Wiedemann, id.; traslape nuestro).

Si hay referencia o dato histórico ahí –y lo hay, en mudez, reiteramos–, en el tiempo histórico transfigurado en el poema tal Inca vivo no pudiera ser otro que Manco Inca II, quien resistía por

[32] Por caso, la *Biblia de Jerusalén*: "Dispuso Yahveh un gran pez que se tragase a Jonás" (J 2.1); "Y Yahveh dio orden al pez, que vomitó a Jonás en tierra" (J 2.11). Buber-Rosenzweig: *ER sprach zum Fisch, da spie der Jona aufs Trockne* (J 2.11).

entonces el poder imperial español en Vilcabamba, en el *Antisuyu*. Sabemos que Celan lee a Las Casas. Y en la acotada sección que la *Brevísima relación* le dedica a los acontecimientos del Perú (una decena de páginas) hay un Inca muerto, *Atabaliba* alias Atahualpa, de quien Las Casas dice que, habiéndolo ahogado, los españoles "lo quemaron" (citando luego una carta del franciscano Marco de Niza, reitera: "quemaron al dicho Atabaliba, que era el señor de toda la tierra"). Pero en Las Casas leído por Celan hay también un Inca que *aún* está vivo, quien, por los "malos tractamientos" de los españoles, se "alzó" (Las Casas [1542/1552] 1998: 129). Un poco más adelante no deja dudas de que (sin nombrarlo como tal) está refiriéndose a Manco Inca II:

> "Pocos días ha que acañaverearon [atacaron con cañas puntudas] y mataron una gran reina, mujer de Elingue [sic por 'el Inca'], el que quedó por rey de aquellos reinos, al cual los cristianos, por sus tiranías, poniendo las manos en él lo hicieron alzar, y *está alzado*" (Las Casas 1998: 131-132; énfasis nuestro). La traducción leída por Celan: "Sie war die Frau des Elingue, der diesse Länders als König regierte [...] er sich empörte und *noch jetzt im Aufruhr begriffen ist*" (énfasis nuestro).

La Coya, la mujer de Manco Inca, "acañavereada" (Las Casas) o "asaeteada" (Titu Kusi Yupanqui, c. 1570) por los españoles, ¿por ventura se coyunta tangencialmente con tal princesa inca muerta/viva en los hielos de los Andes evocada por Sachs? (*Erinnerst du dich? (…) In den Anden — die Prinzessin im Eis*). Nada fuera menos seguro, como tampoco si el Inca vomitado por el tiburón pudiera remitir a todo inca vivo, a todo "indio" expulsado de sus tierras, "sujeto" de la Conquista, incluyendo al Inca Garcilaso, de cierto, y, por figura, a todo hijo o delegado del sol (*Intip churin*), tanto esos antepasados helenos mencionados por Hölderlin en *Die Wanderung* (*Sonne Kindern)* como esos faraones egipcios en la estela de Amón Ra y, por extensión, el líder que comandaría sólo días después de escrito el poema las fuerzas egipcias en la llamada 'Guerra de los seis días', y, de cierto, también, los hijos e hijas de Yahveh retrazadxs en el entrevisto salmo.

***

El vuelo de la golondrina, reiteramos, viene marcado por bien concretos coyuntes acústico-visuales en cada estancia: *Pfeil* (1; flecha o saeta) en la primera; *Eins* (1; uno o una) en la segunda; y *Hai* (tiburón) en la tercera. ¿Cómo es que la flecha-hermana como la una del reloj vienen a consonar figuralmente con el tiburón ('Hai' – tan peligrosamente cerca por demás de *Heil*)? Las eventuales referencias bíblicas parecen llevarnos por caminos pantanosos: *Hai* remite a una ciudad cananea aniquilada por las tropas de Josué durante la conquista de la tierra prometida, pero en el alemán de Lutero como de Buber-Rosenzweig la forma léxica es *Ai*; la etimología de tal toponimia se asociaría a 'montón' o 'cúmulo' de escombros. De otra parte, *Hai* fuera forma alternativa de nombrar la letra hebrea *Chaim*, asociada a la vida, al 'estar vivo'... La cosa fuera acaso menos alambicada y menos histórico-mítica, empero: el tiburón con su aleta reitera el 1, acostado (⇀), como la golondrina o la flecha en vuelo y, luego, en la siguiente estancia, donde la consonancia acústico-visual viene a interrumpirse, (¿la flecha de?) el tiempo (*Zeit*).

* * *

era tiempo de toma de la tierra [*Landnahme-Zeit*]
en comarca humana [*in Menschland*],

Landnahme ('toma de la tierra') fuera traza relativamente rara en alemán hasta su 'popularización' por Carl Schmitt en *Der Nomos der Erde* ('El nomos de la tierra', 1950); antes no se hablara de *Landnahme* sino sobre todo de *Land-Teilungen*, 'particiones de tierra'. En nota a pie de página, Schmitt precisa:

> Heinrich Brünner, *Deutsche Rechtsgeschichte* (I, 2, segunda edición, 1906, págs. 72 y sig.), ya dice *Landhname* (toma de la tierra) mientras que p. e. Karl Binding, *Das burgundisch-römische Königreich*, 1868, *aún* no conoce la palabra. El caso poco frecuente de que en la discusión de un problema de Derecho de Gentes se hablara con conciencia científico-jurídica de *Landnahme* se produjo en las negociaciones del Congreso Colonial Alemán de 1905 (Berlín, 1906, pag. 410). En aquella ocasión F. Stoerk habló sobre el "fenómeno de la toma de la tierra [*Landnahme*], de la colonización" y del problema de "la toma de la tierra [*Landnahme*] que es efectuada (hoy) bajo el control del mundo entero de los Estados" (Schmitt: 63, énfasis nuestro).

Como para reafirmar que se trata de una acuñación reciente, Schmitt cita pasajes de la traducción de la Biblia de Lutero donde, aunque hay expresiones cercanas, no está *Landnahme* como tal. Por caso, Josué 11.23: *Also nahm Josua alles Land ein*; 'Josué tomó (o se apoderó de) toda la tierra', traducción que Buber y Rosenzweig por demás reiteran.

No es claro si Celan llegó a leer *Der Nomos der Erde*; en su biblioteca no se encontró ningún libro de Schmitt, sobre quien tenía por demás la peor de las opiniones; en unas líneas fechadas en 1962 (y recogidas en el libro póstumo *Mikrolithen*, 'Microlitos') lo califica de *hinterwäldlerisch-waldgängerisch* (lo que Reina Palazón da algo expedidamente por 'salvaje troglodita'), aunque este no fuera un argumento concluyente. En cualquier caso, no es poco probable que el término le llegara antes bien por el título de un poema de Ingeborg Bachmann (en su poemario *Anrufung des Großen Bären*, 'Invocación a la Osa Mayor', de 1956, que Celan leyó tempranamente) y/u, otro homónimo, de Hans Magnum Enzensberger, de 1960[33].

[33] *Landnahme*, de Enzensberger (1960) termina en los siguientes versos de posguerra: wie eines ölbaums schatten, wie ein grab, / blühend gegen den blutigen schutt/ der Zeiten, die uns geblieben sind; 'como una sombra de olivo, como una tumba / floreciendo contra los ensangrentados escombros / de los tiempos que aún permanecen con nos' (traslape nuestro). Ahora bien, Janz (175), quien remarca no sin asidero la impronta 'desalienante' (desmitificante) del poema de Celan, le asigna sorprendentemente al término *Landnhame* un sentido *exclusivamente* metafórico (*ausschliesslich metaphorisch*) y, aún más sorprendentemente, sostiene (apoyándose en un pasaje no poco discutible de Marx sobre la economía del Incario en *Das Kapital*, que Celan supuestamente tendría que haber leído) que como los incas habrían carecido no sólo de propiedad privada sino que incluso de todo modo de trueque o intercambio extra-comunitario, *Landnahme* no significaría ahí apropiación de la tierra ("su economía natural completamente cerrada [*vollständig abgeschlossene Naturwirtschaft*] no conocía trueque ni circulación de mercancías, y las condiciones de alienación [*Bedingungen von Entfremdung*] no estaban aún presentes"). Al respecto Wögerbauer se pregunta ya en 2000: "¿Quiere decir eso que si la civilización inca hubiera distinguido entre valor de uso y valor de cambio, Celan se habría inscrito como un apologista de las conquistas territoriales y la barbarie guerrera de los conquistadores?" (traslape nuestro). En vista de que la existencia de trueque o intercambio extracomunitario y de uso de incipientes formas de 'dinero' no metálico (tejidos, conchas marinas, etc.) es comúnmente admitida en los estudios andinos contemporáneos (Murra 1977; Salomon 1978, etc.), en este punto Janz marra ostensiblemente.

En cuanto a *Menschland*, compuesto que sigue el modelo habitual de *Abendland* (Occidente) o *Deutschland*[34], no podría sino leerse (también) con los últimos versos del poema de *Atemwende* (1967) que le da nombre al libro *Fadensonnen*: […] *es sind / noch Lieder zu singen jenseits / der Menschen*. En transferida de Felipe Boso (in Celan [1967] 1983: 24), levemente intervenida aquí:

> […] aún /
> quedan cantos por cantar allende
> los hombres.

Flavio R. Kothe (in Celan 1977: 64) de su parte da:

> […] ainda
> há canções a cantar além dos
> homens[35].

Cuestión del humanismo desde ya (véanse por caso las anotaciones de Celan a la "Carta sobre el humanismo" de Heidegger como sus notas ad hoc en *Microlitos*), repartida o co-marcada con la del judío como figura de lo humano[36], que en el vuelo de esta golondrina se entrevera a la vez con la cuestión del género, sexo y/o estirpe (*Geschlecht*) de entrada: *Die Rauchschwalbe*… *die Pfeil-/schwester*… *die Eins*…

* * *

> todo, desellado,
> daba vueltas [*ging um*],
>
> como nosotrxs [*wie wir*].

Que todo habrá dado rodeos, que todo 'circulaba' (Fernández-Palacios y Siles), 'como nosotros' (Reina Palazón), meridianamente desellado, abierto –*entsiegelt;* por más que nunca enteramente, como lo advierte otro poema de *Fadensonen: All deine Siegel erbrochen. Nie*; '¿Todos tus sellos rotos? Nunca' (Fernández-Palacios y Siles: 53)–, ¿quién, sin ironía, pudiera aquí negarlo? Pues: el vuelo de la húmera golondrina se desembaraza *in extremis* de todo tropo irónico y, de paso, de toda concomitancia acústico-visual y/o consonante-configural repique. Se traba *a la vez* el tropo (irónico), la eufónica resonancia (*Pfeil, Eins, Hai, Zeit*) como el trazo figural en '1' y/o ' ⇀ '. En un estado precedente del poema, reinscribiendo la traza de la golondrina del himno de Hölderlin y a la vez

[34] En la sección "Brasiliens Bedeutung für Menschland" ('La importancia de Brasil para la Humanidad'), del diario de la vuelta al mundo de la fragata austriaca Novara (Von Scherzer 1864), encontramos, el siguiente irónico ilustrado fraseo: "Menschland, Menschland über Alles, / über Alles in der Welt! — —".

[35] Jean Daive: […] "il y a / encore à chanter au-delà / des hommes" (in Celan 1990: 79).

[36] Retomamos la nota de Celan fechada el 8 de agosto de 1959: "Por eso pertenece el poema, como lo que permanece en recuerdo de la muerte, a lo más humano en el hombre. *Lo humano no es*, sin embargo, eso lo hemos experimentado entretanto abundantemente, *la característica principal de los humanistas. Los humanistas son aquellos que por encima del hombre concreto miran a lo no comprometido de la humanidad*" (énfasis nuestros).

remarcando acaso su estancia en la clínica Sainte Anne, Celan anota: *alles / ging um / versiegelt und* frei (Celan 1995: 227; énfasis nuestro), por decir: 'todo […] sellado y libre'... Coyuntado al límite (*entsiegelt wie wir*; desellado como nosotrxs'), tal anverso o *anversión* le resta alas al golondrineo identificatorio y/o metafórico-analógico, dejando en suspenso, en quiasmo, y, paradojalmente, 'libre', vacante, cada *nosotrxs* por venir, cada (vivo) *wie wir*.

* * *

-¿De qué "vueltas" hablas, pero? Más que vueltas parecen a ratos volteretas. En cuanto al Inca, por ejemplo, el Inca (vivo), primero dices que el orejón histórico en subtexto, el Inca que el poema pensativamente memora y transfigura, fuera Manco Inca II, y, luego, por figura sino por añadidura, la más varia laya de hijos del sol, fueran griegos, judíos y aun egipcios. Aceptando la trasposición entre Jonás, profeta hebreo de camino a España, y el Inca (vivo), terminas preguntándote si *Menschland*, en el tiempo de la toma de la tierra (*Landnahme-Zeit*), no estaría indicando, *por figura*, el país o la tierra judía sino 'musulmana' (Levi 1947). Si no oscura, abigarrada, doblemente abigarrada tal vuelta fuera.

-Un par de vueltas más, si te parece; no para convencerte de nada, meridiano está, no para convencer a nadie –nadie pudiera sorprenderse ya de esto entre tanta vuelta y revuelta–, sino *tal* vez, llanamente, para conquistar. *Conquista* inverosímil, de cierto, in-audita, más cercana al (castellano) *No pasarán* doblemente inscrito en Celan (en los poemas *Schibboleth* e *In Eins*) que a la *Conquista* misma tal como viene al menos en *Wutpilger-Streifzüge*: meridiano *con-querer*, quiere decir, otra vez, querer o anhelo en común, mutuo (del latín *conquirere*, y este de *quaerere*, 'buscar', 'requerir'; el paso del *buscar* al *querer* sólo se habrá dado entre romances de la península ibérica, al decir de Corominas).

Primera vuelta, disfónica vuelta: en el último verso de *Die Rauchschwalbe* el acento recurrente en Á*I* (*Pfeil*, *Eins*, *Hai* y *Zeit*) literalmente se da vuelta, se vuelve *I*Á (*wir*), no sin consecuencias. *I*Á, ya ves, casi *Yahveh* o *Iacob* cortado por la mitad (*Yah*-; Ia-), como en *Einem, der vor der Tür stand* ('A uno que estaba ante la puerta', en *Die Niemandsrose*): "abre de golpe la puerta de la mañana, Ra- —", o aun en *Rauscht der Brunnen* ('Murmura la fuente'): *mit den Men, mit den Schen, mit den Menschen*: 'con los hom, 'con los bres, con los hombres' (Reina Palazón, in Celan 1999: 172 y 169).

Otra vuelta: en la punta de la lengua , repartida esta vez, y que, *como* en *Die Wanderung*, de entrada no compartimos. No que quienquiera tenga su propia exclusiva lengua; inapropiable, aun y acaso ejemplarmente la llamada "materna", la lengua fuera, como la data, es decir, como 'la vez [*la fois*], la traza de la data [*date*] y la data misma como [*comme*] traza' (Derrida 1998: 68; traslapo). Saboreando con la lengua otra lengua, por caso, cada quien traza o deja inscribirse tal *vez*, su (repartida) data. '¿Y hacia qué datas seguimos escribiéndonos [*schreiben* wir *uns zu*]?', pregunta *El meridiano*. ¿Hacia las de un Inca (vivo), ya no de Manco Inca II ni tampoco el Inca Garcilaso, Santos Atahualpa o Tupaq Amaru, por caso, sino de uno/a por venir? Nada menos seguro fuera, empero. Inca o data desde ya, pues la data o datación de un/a eventual Inca (vivo/a) por venir no pudiera sino permanecer vacante, sin preestablecida data. *Inca o data*, otra vez, en la punta de la lengua, otra vuelta. Inca o data, por caso o caída, una vez más, ¿tal uno de esos 'hijos del sol' o incas "rumanos",

evocados en *Die Wanderung* a orillas del Mar negro? *Inca o data*, vuelta o giro (en) rumano: 'otra vez', 'una vez más'; à la lettre: 'aún [încă] una vez [*o dată*]'. Y vuelco de paso en transferencia: *der Hai*, 'el tiburón' (*Hai*, expresión de aliento en rumano: *Hai, Romania*, 'Vamos, Rumania' repica la hinchada de lxs *tricolorii*) vomita, libra de sus entrañas (míticas) a quien sobrevive — a(l) aún (încă) vivo/a.

Yapa

Para ir despidiéndonos, para ir ya interrumpiendo momentáneamente toda transferencia como transferida, *aún* otra vuelta de la golondrina, încă *o dată*, no decimos sin más al hogar o a la querencia como *con-quista* o *conquerencia*, por más que en su borde *El meridiano* no deje de aludir a algo así como una vuelta al 'lugar de procedencia' (*Herkunft*), aun ya inexistente, aun acaso imposible (*diesen unmöglichen Weg, diesen Weg des Unmöglichen*). ¿En el poema? En el poema de otra esta vez, otra vez —*a un cuarto del camino / a un salto del camino* |…| *a un estallido del camino* (Villazón: 27)—, de Nelly Sachs, de cierto:

> *Erinnerst du dich?*
> *Es war in Chile! In den Anden — die Prinzessin im Eis —* [37]

Pirque, 24 de mayo de 2017.

[37] ¿Recuerdas? / En Chile fuera. En los Andes — la ñusta en hielo —' […]. A tal ñusta Sachs la moteja de 'anhelo luxado' o 'querer dislocado' (*sehnsuchtsverrenkt*) y retoma: "Los países comienzan a revolotear […], los meridianos y paralelos se vuelven y corren [*drehensich und laufen*]" (*Der magische Tänzer*, [1955] 1962: 247). En cuanto a tal *Es war in Chile* (y luego: *Es war in Santiago*), cf. la *capacocha* (quechua *qhapaq hucha*; 'real envío', 'real devuelta') del cerro El plomo, el punto más alto de la cuenca de Santiago, redescubierta a mediados de años los '50; la historia del niño del cerro El plomo fuera recogida por la prensa nacional e internacional, que erróneamente refirió al cuerpo encontrado como 'la momia' de El plomo, informando que se trataba de una princesa (inca). Grete Mostny anota en 1957: "Nunca antes se había encontrado un cadáver congelado de un *miembro del imperio incásico* y tampoco se habían hecho hallazgos de sepulturas a 5.400 metros sobre el nivel del mar. Gracias a los rasgos del clima, el cuerpo se ha conservado en óptimas condiciones, dando la impresión *al observador* de *encontrarse frente a un individuo dormido y que puede despertar en cualquier momento*" (Mostny 1957: 12; énfasis nuestros). Naturalmente, la por entonces jefa de la sección de arqueología del Museo de Historia Natural concluyera: "[D]e ningún modo se trata de una momia preparada *artificialmente* (como por ejemplo las egipcias) sino el producto de un *proceso natural*, llamado momificación en el sentido clínico" (id.).

Concitados textos

Agamben, Giorgio, 1998, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*. (Homo sacer III), Eunaudi, Roma.

Ajens, Andrés, 2011, *La flor del extérmino*, La Cebra, Buenos Aires.

Ajens, Andrés, 2017, "Conexiones huilliche-altoperuanas en el ciclo de Atahualpa", Meridional nº 8, CECLA, Universidad de Chile, Santiago, pp. 153-188.

Bachmann, Ingeborg, [1956] 2001, *Invocación a la Osa Mayor*, traducción de Cecilia Dreymüller y Concha García, edición bilingüe, Hiperión, Madrid.

Benoit, Martine, 2007, "Présence de Nelly Sachs dans *Die Niemandsrose* de Paul Celan", in in Lerousseau, Andrée, *et alii*, *Nelly Sachs. Éthique et Modernité*, Université Charles de Gaulle-Lille, pp. 125-136.

Beyersdorff, Margot, [1997] 1999, *Historia y drama ritual en los Andes bolivianos (siglos XVI-XX)*, Plural, La Paz.

Bollack, Jean, 2001, *Poésie contre poésie. Celan et la littérature*, PUF, París.

Böschenstein, Bernhard, 2007, "Le regard de Paul Celan sur Nelly Sachs", in Lerousseau *et alii*, *Nelly Sachs. Éthique et Modernité*, Université Charles de Gaulle-Lille, pp. 137-146.

Boso, Felipe, 1994, Poemas concretos, lEd. La Fábrica. Arte Contemporáneo, Abarca de Campos, Palencia.

Cameron, Esther, 2016, *Soul's Evidence: A Memoir*, Of the essence Press, (s/l).

Carpio, Aldo, 1993 [1971], *Diario di Gusen*, Einaudi, Torino.

Celan, Paul, [1944/1948] 1998, *Todesfugue,* traducción de Ricardo Löebell, El Espíritu del Valle nº 4/5, Santiago, p. 46.

Celan, Paul, [1960] 1997, *El meridiano*, traducción de Pablo Oyarzún Robles, Intemperie, Santiago.

Celan, Paul [1967] 1983, *Cambio de aliento*, traducción de Felipe Boso, Cátedra, Madrid.

Celan, Paul, [1968] 1990, *Hebras de Sol*, traducción de Ela María Fernández-Palacios y Jaime Siles, edición bilingüe, Visor, Madrid.

Celan, Paul, 1977, *Paul Celan – poemas*, traducción de Flávio R. Kothe, Tiempo brasileiro, Rio de Janeiro.

Celan, Paul, 1983, *Gesammelte Werke* (en 5 volúmenes), Suhrkamp, Frankfurt am Mein.

Celan, Paul, 1985, *Paul Celan – poemas*, traducción de Flávio R. Kothe, Tiempo brasileiro e Instituto Hans Stade, Rio de Janeiro y São Paulo.

Celan, Paul, 1990, *Strette & Autres poèmes*, traducción de Jean Daive, edición bilingüe, Mercure de France, Paris.

Celan, Paul, 1999, Obras completas, traducción de José Luis Reina Palazón, edición bilingüe, Trotta, Madrid.

Celan, Paul, 2000, *Fadensonnen*, edición a cura de de H. Schmull, M. Heilman y Ch. Wittkop.

Celan, Paul, 2001, "Antología poética", traducciones de Oyarzún Robles, Pablo, edición bilingüe, Ærea nº 4, Año IV, Santiago de Chile – Buenos Aires, pp.135-183.

Celan, Paul, 2004, *La Bibliothèque philosophique. Der philosophische Bibliothek*, ENS, Paris.

Celan, Paul, 2005, *Mikrolithen sinds, Steinchen. Die Prosa dem Nachlass*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Celan, Paul [2005] 2014, *Paul Celan. Die Gedichte*, con comentarios de Barbara Wiedemann, Suhrkamp, Franfurt am Main.

Celan, Paul, 2014, *Breathturn into Timestead. The Collected Later Poet*ry, edición bilingüe, traducción y comentarios de Pierre Joris, Farrar Strauk Giroux, New York.

Celan, Paul, 2015, *Microlitos. Aforismos y textos en prosa*, traducción de José Luis Reina Palazón, Trotta, Madrid.

Celan, Paul, y Sachs, Nelly, 1999a, "Nelly Sachs - Paul Celan: Correspondencia", traducción de Ana Maria Ashwell y Susana Romano Sued, *Nombres* año VIII, nº 11-12, Córdoba.

Celan, Paul, y Sachs, Nelly, 1999b, "Nelly Sachs - Paul Celan: Correspondencia" (parte II), traducción de Ana María Ashwell, Dora de la Vega y Diego Tatián, *Nombres* año IX, nº 13-14, Córdoba.

Conterno, Chiara, 2009, «Die Sehnsucht der Liebenden im lyrischen Werk von Nelly Sachs», Mauerschau, nº 2, Universidad de Duisburg-Essen, Duisburg, pp. 81-101.

Chalfen, Israel, [1979] 1989, *Paul Celan. Biographie de jeneusse*, Plon, Paris.

Del Barco, Óscar, 2004, «Notas a partir de un verso de Paul Celan», *Pensamiento de los Confines* nº 15, diciembre, Buenos Aires, pp. 169-177, recogido en Del Barco, Óscar, 2008, *La intemperie sin fin*, Alción, Córdoba.

Derrida, Jacques, 1986, "Jacques Derrida: leer lo ilegible", entrevista con Carmen González-Marín, Revista de Occidente, Madrid, pp. 160-182.

Derrida, Jacques, 1996, *Apories*, Galilée, Paris.

Derrida, Jacques, 1998, "Un vers à soie", in Cixous, Hélène y Derrida, Jacques, *Voiles*, Galilée, Paris, pp. 23-85.

Enzensberger, Hans Magnus, 1960, *landessprache*, Suhrkam, Frankfurt am Main.

Ferrer, Guillermo, 2017, "*Wutpilger-Streifzüge*: imágenes poéticas de la Conquista de Latinoamérica", Interdisciplinario México, año 6, n° 11, México.

Forster, Ricardo, 2000, "El imposible testimonio: Celan en Derrida", Pensamiento de los Confines nº 8, Buenos Aires.

García Romero, Azucena, y Rodriguez Morales, Jesús, 2001, "Contribución al estudio toponimístico del sur de Madrid", Anales de Instituto de Estudios Históricos del Sur de Madrid "Jiménez de Gregorio", II, Universidad Carlos III, Madrid, pp. 13-46.

Gelman, Juan, 1980, *Carta abierta*, in *Si dulcemente*, Lumen, Barcelona.

Gotu, George, 1990, *Die Lyrik Paul Celans und der geistige Raum Rumäniens*, Universitate din Bucaresti, Bucarest.

Hamacher, Werner, 1986, "*La seconde de l'inversion (Mouvement d'une figure à travers les poèmes de Celan*)", traducción de Jean-Luc Nancy, in Borda, Martine (editora), *Contrejours. Études sur Paul Celan*, CERF, París, pp. 185-221.

Hamacher, Werner, 2000, "*HÄM*. Ein Gedicht Celans mit Motiven Benjamins", in *Jüdisches Denken in einer Welt ohne Gott – Festschrift für Stéphane Mosès*, editado por J. Mattern, G. Motzkin y Sh. Sandbank, Verlag Vorwerk, Berlín, pp. 173-197; traducción al castellano por Laura S. Caraguti en Hamacher, W., 2013, *Lingua amissa*, Miño & Dávila, Buenos Aires, pp. 243-289.

Heidegger, Martin, [1944] 2005, *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, traducción de Elena Cortés y Arturo Leyte, Alianza, Madrid.

Hölderlin, Friedrich, 1951, *Grandes elegías*, traducción y notas de Wera y Ludwig Zeller, Universitaria, Santiago.

Hölderlin, Friedrich, 2013, *Cánticos*, traducción de Jesús Munárriz, Hiperión, Madrid.

Janz, Merlies, 1976, *Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*, Syndikat, Frankfurt am Main.

Las Casas, Bartolomé, [1542/1552] 1998, *Brevísima relación de la destruición de las Indias*, edición de Isacio Pérez Fernández, Tecnos, Madrid.

Las Casas, Bartolomé, [1542/1552] 1790, *Die Verheerung Westindiens*, traducción de Dietrich Wilhelm Andreaë, Christian Friedrich Himburg, Berlin.

Las Casas, Bartolomé, [1966] 2014, *Kurzegefasster Bericht von der Verwüstung der Wesindischen Länder*, con posfacio de H. M. Enzensberger), Insel Verlag, Frankfurt am Mein.

Levi, Primo [1947] 1987, *Si esto es un hombre*, traducción de Pilar Gómez Bedete, El Aleph, Barcelona.

Lyon, James K., 2006, *Paul Celan & Martin Heidegger. An Unresolved Conversation*, 1951-1970, The John Hopkins University Press, Baltimore.

Meneses, Teodoro, 1987, La muerte de Atahualpa, UMSM, Lima.

Mostny, Grete, 1957, "Estado de conservación del conjunto arqueológico", in Boletín del Museo de Historia Natural, Santiago, pp. 10-13.

Murra, John, [1977] 1995, *La organización económica del Estado inca*; Siglo XXI, México.

Pons, Arnau, 2015, "Paul Celan", Visat, nº 19, abril, Barcelona.

Sachs, Nelly, 2009, *Viaje a la transparencia*. Obra poética completa, traducción de José Luis Reina Palazón, Trotta, Madrid.

Sachs, Nelly, s/d, *Nelly Sachs Autographs Collection 1937-1967*, texto mecanografiado (en alemán), Leo Baeck Institute, New York.

Sachs, Nelly, [1955] 1962, *Der magische Tänzer*, in Sachs, Nelly, *Zeichen im Sand: die szenischen Dichtun-*

gen, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Salomon, Frank, 1978, "Systèmes politiques verticaux aux marches de l'Empire inca", Annales. Économies, Sociétés, Civilisations, Volume 33, nº 5, Paris, pp. 967-989.

Schmitt, Carl, [1950] 2002, *El nomos de la tierra. En el derecho de Gentes del "Jus publicum europaeum"*, traducción de Dora Schilling, Struhart & Cia., Buenos Aires.

Vallejo, César, 2009, Poesías completas, Visor, Madrid.

Villazón, Emma, 2013, *Lumbre de ciervos*, La hoguera, Santa Cruz de la Sierra.

Von Scherzer, Karl, 1864, *Reise der Oesterreichischen Fregatte Novara um die Erde, in den Jahren 1857, 1858, 1859*, vol. 1, Druck und Verlag, Viena.

Yupanqui, Titu Kusi, [1570] 1992, *Instrucción al licenciado Lope García de Castro*, PUCP, Lima.

Wögerbauer, Werner, 2000, "L'engagement de Paul Celan", Études germaniques, vol. 55, n°3, Université de Nantes, Nantes, pp. 595-613.

Wögerbauer, Werner, [2002] 2014, "Die Vertikale des Gedankens. Celans Gedicht *Fadensonnen*", in Speier, Hans Michael, *Interpretationen. Gedichte von Paul Celan*, Reclam, Stuttgart, pp. 121-132.



Biobibliografemas

Paul Celan (Chernovitz, 1920 – París, 1970)
Autor de *Mohn und Gedächtnis* (1952), *Von Schwelle zu Schwelle* (1955), *Sprachgitter* (1959), *Der Meridian* (1961), *Die Niemandsrose* (1963), *Atemwende* (1967), *Fadensonnen* (1968), *Lichtzwang* (1970), *Schneepart* (1971) y *Zeitgehöft* (1976).

Claudia Pardo Garvizu (La Paz / París)
Ha escrito *Residuos de noviembre: pieza asimétrica del tiempo* (2013) y *El Loco o la vena de la escritura* (2009), entre otros textos. Actualmente demora en París, donde comienza sus estudios doctorales en literatura.

Andrés Ajens (Pirque)
Entre otros libros ha publicado *La última carta de Rimbaud* (1996), *Más íntimas mistura* (1998), *No insista, carajo* (2001), *El entrevero* (2008), *La flor del extérmino* (2011), *Viagem a Santiago* (2014), Æ (2015) y *Cúmulo lúcumo* (2015 y 2016).

Emma Villazón (Santa Cruz de la Sierra, 1983 – El Alto, 2015)
Autora de *Fábulas de una caída* (2007), *Lumbre de ciervos* (2013), *Temporarias y otros poemas* (2016) y *Desérticas* (2016).

Juan Carlos R. Quiroga (El Alto)
Escribidor de *El pozo de interminables líneas: : cámara de eco* (1990), *Kámara de eco o el pozo de Ariana* (1992) e *Historia del ángel* (2003).

Cé Mendizábal (Oruro)
Ha publicado, entre otros libros: *Regreso del agua* (1994), *Inmersión de las ciudades* (1998), *Alguien más a cargo* (2000), *En el cóncavo privilegio de la desmemoria* (2004), *Con ojos de basilisco* (2004), *Los sábados son demasiado largos* (2008) y *Pasado por sal* (2013).

Marcelo Villena (La Paz)
Ha publicado *Pócimas de Madame Orlowska* (1998 y 2004), *Las tentaciones de san Ricardo* (2003 y 2011), *El preparado de yeso* (2014) y *Roland Barthes, el deseo del gesto y el modelo de la pintura* (2015)

Marcela Rivera Hutinel (Santiago)
Es autora de *Tecnogénesis y antropogénesis en Bernard Stiegles* (2014) y otros poemas en prosa.

Pamela Romano (La Paz)
Ha publicado *Lengua geográfica* (2009), *Ave No Chao* (2014), *Camina el autor* (2015) y otros cinepoemas.

Daniela Catrileo (San Bernardo)
Autora de *Río herido* (2013 y 2016) y El *territorio del viaje* (2017).

Pablo Oyarzún Robles (Santiago)
Escritor de *Anestética del ready-made* (2000), *El rabo del ojo (2003), Entre Celan y Heidegger* (2005), *La letra volada* (2009) y *Razón del éxtasis. Estudios sobre lo sublime* (2010), entre otros libros.

Romina Freschi (Buenos Aires)
Ha escrito, entre otros libros: *Redondel* (1998), *Soleros* (1998) y *Entremezcale*s (2000) .
Petróleo (2002), *El-pe-Yo* (2003), *Variaciones de Órbita* (2010), *Quien siempre gana es Poseidón* (2011) y *Ejercicio cósmico* (2011).

Vilma Tapia (Cochabamba)
Ha publicado, entre otros poemarios, *Del deseo y la rosa* (1992), *Corazones de terca escama* (1995 y 2004), *Oh estaciones, oh castillos* (1999), *Luciérnagas del fondo* (2003), *La fiesta de mi boda* (2006), *El agua más cercana* (2008) y *Fábulas íntimas y otros atavíos* (2011).

Andrea Jeftanovic (Santiago)
Ha publicado *Escenario de guerra* (2000), *Geografía de la lengua* (2007), *Hablan los hijos* (2011), *No aceptes caramelos de extraños* (2011, 2012 y 2015), y Destinos errantes (2017)

Giovanna Rivero (Gainesville)
Ha publicado *Las camaleonas* (2001), *La dueña de nuestros sueños* (2002), *Contraluna* (2005), *Sangre dulce* (2006), *Tukzon, historias colaterales (2009), Helena 2022: La vera crónica de un naufragio en el tiempo (2011)* y *98 segundos sin sombra (2014).*

Adhemar Manjón (Santa Cruz de la Sierra)
Ha publicado *Génesis 4:12* (2016).

Amalia Iglesias Serna (Madrid)
Ha publicado, entre otros poemarios: *Un lugar para el fuego* (1984), *Memorial de Amauta* (1988), Mar en sombra (1989), *Poemas sin más* (2007), *Poetas a orillas de Machado* (2010), *La sed del rio* (2015) y *Tótem espantapájaro* (2016)

Guillermo Daghero
Ha publicado, inter alias: *la construcción* (1995), *buenos días a todos menos a uno* (1998), la eme (2000), *agua/cero* (2006) y *juegos y guiños* (2015).

Elvira Hernández
Ha publicado, entre otros poemarios: *La bandera de Chile* (1985, 1991 y 2010), *¡Arre! Halley ¡Arre!* (1986), *Meditaciones físicas por un hombre que se fue* (1987), *Carta de viaje* (1989), Santiago Waria (1992), *Álbum de Valparaíso* (2002) y *Actas urbe* (2013).

Erin Moure (Montreal)
Entre otros libros ha publicado *Empire* (1979), *Domestic Fuel* (1985), *Furious (*1988), *Sheepish Beauty, Civilian Love* (1992), *Search Procedures* (1996), *A Frame of the Book* (1999), *O Cidadán* (2002), *Little theatres* (2005) *O Cadoiro* (2007), *O Resplandor* (2010), *The Unmemntioable* (2012), *Insecession* (2014) y *Kapusta* (2015).

Diether Flores Chumacero (El Alto)
Es autor de *Curva del cemento* (2014) y otros relatos.

Paola Senseve (Cochabamba)
Ha publicado *Vaginario* (2008), *Soy dios* (2011) y *Ego* (2014).

Serafín Alfsen-Romussi (Santiago)
Ha publicado *Enteogena* (2011), *Metamérika* (2012), *Totémesis* (2013) y Súpernaturaleza (2014), entre otros.



[A modo de colofón]

——— estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra? A isso quereria chamar desorganização, e teria a segurança de me aventurar, porque saberia depois para onde voltar: para a organização anterior. A isso prefiro chamar desorganização pois não quero me confirmar no que vivi – na confirmação de mim eu perderia o mundo como eu o tinha, e sei que não tenho capacidade para outro.

[…]

O mundo independia de mim – esta era a confiança a que eu tinha chegado: o mundo independia de mim, e não estou entendendo o que estou dizendo, nunca! nunca mais compreenderei o que eu disser. Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro. ———

A paixão segundo G.H., Clarice Lispector

(*b*)







ala ensaya ináudita_pirquemma